

La narrativa de Manuel Puig y su presencia en los
escritores latinoamericanos de entresiglos: ecos y
reescrituras.

Departamento de Filología Española, 2013

Dirigido por: Eduardo Becerra Grande

Autor: Manuel Guedán Vidal



Índice

0. Un mapa.....	7
0. Une carte.....	11
1. Introducción: razón de ser y tres conceptos.....	15
1.1. Razón de ser: «Puig muerto está más vivo que muchos».....	15
1.2. Primer concepto: influencia.....	23
1.3. Segundo concepto: cultura de masas.....	26
1.4. Tercer concepto: literatura latinoamericana.....	33
2. Batallas en el campo literario hispanoamericana.....	39
2.1. La llegada de Puig.....	39
2.1.1. La sombra del <i>boom</i> es alargada	
2.1.2. Manuel Puig: su imposible lugar en el <i>boom</i>	
2.2. Los «jóvenes» autores latinoamericanos de los 90.....	54
2.2.1. Campo literario en los 90: condicionantes externos	
2.2.2. Campo literario en los 90: movimientos colectivos	
2.2.3. Campo literario en los 90: movimientos individuales	
3. Desde Manuel Puig.....	101
3.1. Estados Unidos como referente.....	101
3.1.1. El modelo del Viejo Continente: un último estertor	
3.1.2. El pop	
3.1.3. Su videoteca	
3.2. Literatura y cultura de masas.....	112
3.2.1. Introducción: Cinema paradiso	
3.2.2. Usos extradiegéticos	
3.2.3. Usos intradieгéticos	
3.2.4. Religión versus cultura de masas: un hollywoodista ortodoxo	
3.2.5. Uso de los géneros	
4. Manuel Puig en Alberto Fuguet.....	149
4.1. Introducción.....	149
4.2. Estados Unidos como referente.....	152

4.2.1. El modelo del Viejo Continente: últimos estertores	
4.2.2. El pop, paradigma del cambio	
4.2.3. USA en las novelas de Fuguet	
4.3. La cultura de masas.....	167
4.3.1. Usos extradiegéticos	
4.3.2. Usos intradieгéticos	
4.3.3. Reemplazando a la religión: cultura de masas y mitología	
4.3.4. Uso de los géneros	
4.4. La tecnología.....	202
4.4.1. Intradiegética: cyborgs	
4.4.2. Extradiegética	
4.5. Intimidad.....	220
4.5.1. Célula familiar: las figuras del padre y la madre	
4.5.2. Intimidad y política	
5. Manuel Puig en Pedro Lemebel.....	229
5.1. La cultura de masas.....	229
5.1.1. Usos extradiegéticos	
5.1.2. Usos intradieгéticos	
5.1.3. Cronotopo Cultura de masas versus religión	
5.1.4. Religión versus cultura letrada	
5.2. Tecnología.....	252
5.2.1. Intradiegética: radio	
5.3 Género.....	258
5.3.1. Queer latinoamericano	
5.3.2. Paradigma masculino-femenino	
5.3.3. Célula familiar: las figuras del padre y la madre	
6. Manuel Puig en Alejandro López.....	291
6.1. Estados Unidos como referente.....	291
6.1.1. Adentro/afuera	
6.2. Cultura de masas.....	298
6.2.1. Usos extradiegéticos	
6.2.2. Usos intradieгéticos	
6.2.3. Cronotopo	
6.2.4. Religión versus cultura de masas	

6.3. Tecnología.....	330
6.3.1. Intradiegética: homo technologicus	
6.3.2. Extradiegética	
6.4. Género.....	342
6.4.1. Traducciones del paradigma masculino-femenino	
6.4.2. De la cultura de masas a la tecnología	
7. Manuel Puig en Dani Umpi.....	353
7.1. Cultura de masas.....	353
7.1.1. Usos extradiegéticos	
7.1.2. Usos intradieгéticos	
7.1.3. Cronotopo	
7.1.4. Religión versus cultura de masas	
7.2. Tecnología.....	375
7.2.1. Intradiegética: homo technologicus	
7.2.2. Extradiegética	
7.3. Género.....	379
8. Dos casos oblicuos: Alan Pauls y Mario Bellatin.....	387
8.1. Manuel Puig en Alan Pauls.....	387
8.1.1. «El otro absoluto»	
8.1.2. Cultura de masas: mediatez	
8.1.3. Política e intimidad	
8.1.4. Adicción a la alteridad: chismología y parasitismo	
8.2. Manuel Puig en Mario Bellatin.....	415
8.2.1. Bellatin pop	
8.2.2. El homenaje explícito: <i>Los fantasmas del masajista</i>	
9. Conclusiones.....	425
9. Conclusions.....	435
Bibliografía.....	445
Bibliografía primaria	
Bibliografía secundaria	

0. Un mapa

El presente estudio pretende trazar una genealogía a partir de la figura de Manuel Puig, rastreando la impronta de su obra en distintos narradores latinoamericanos de entresiglos. En la introducción se impone recoger y explicar los datos que suscitaron y justifican esta investigación, así como aclarar algunos de sus fundamentos, como son la cultura de masas, la idea de influencia y el concepto mismo de literatura latinoamericana.

A continuación, para alcanzar un dibujo lo más completo posible de estas analogías, antes de abordarlas desde una perspectiva intrínsecamente literaria, se realizarán dos cortes en el campo literario latinoamericano, uno en torno a la figura de Puig, en las décadas de los 60 y los 70 y otro en torno al cambio de siglo. En el primero, partiendo de los condicionamientos del mercado editorial, se analizarán las tensiones y rechazos que suscitó la obra del novelista argentino, así como su figura pública, para luego bosquejar la posición que ocupó dentro del sistema.

Una de las ideas que recorre el corte de entresiglos es la interacción de literatura y mercado, dos placas cuyo roce ha generado tanto elevaciones—el *boom*— como agujeros negros —la generación de los 80—. Trataré de mostrar aquí las contradicciones, alianzas y oposiciones que muchos narradores desarrollaron para hacerse un hueco en un escenario editorial relativamente nuevo. Con esta idea como telón de fondo, se analizarán los condicionantes del campo literario en los 90: el contexto socioeconómico y el renovado interés de instituciones políticas y casas editoriales por el concepto de lo latinoamericano, así como la creación de nuevos organismos y las numerosas convocatorias de congresos y certámenes, es decir, los cauces para materializar y rentabilizar dicho interés.

En el siguiente apartado se desgranarán algunas propuestas y movimientos específicos, atendiendo primero a los grupales —la onda, McOndo y el *crack*— y después a la nómina de autores que configura en corpus de esta investigación —Alberto Fuguet, Pedro Lemebel, Alan Pauls, Mario Bellatin, Alejandro López y Dani Umpi—. De todos ellos se trazará su trayectoria editorial así como sus posicionamientos en el

campo y la creación de su figura pública de escritor, subrayando siempre los paralelismos con el autor de *Boquitas pintadas*.

A partir del capítulo 3 la perspectiva será esencialmente literaria y desde ahí se planteará el estudio de la obra de Manuel Puig y de los distintos autores de los 90 y los 2000. En la elaboración del corpus, como se explicará más adelante, se ha tratado de que la nómina de escritores escogidos componga un reflejo diverso y matizado de la poética de Puig. Aun así, la selección no está exenta de cierta arbitrariedad, ya que se impone acotar el espacio y algunos nombres relevantes se ven relegados a posteriores estudios. En cada caso, las analogías se vertebran a través de tres ejes conceptuales: la cultura de masas, la tecnología y la cuestión de género. El esquema varía ligeramente para adaptarse a las propuestas novelísticas de cada autor; puntualmente, se añadirán dos temas: el giro hacia Estados Unidos como referente cultural y la intimidad. El uso de la cultura de masas es el eje a través del que el espectro de Puig se manifiesta con mayor claridad en las novelas de los 90, por ello, y porque constituye uno de los elementos centrales de la poética del novelista argentino y una de sus mayores innovaciones, se ha estimado oportuno realizar un capítulo centrado en su obra, que sirva de pórtico a las reelaboraciones ulteriores.

Tanto en este apartado como en los de los autores de entresiglos se ha empleado un mismo molde que conviene explicar: en un primer nivel se dividirán los usos extradiegéticos y los intradieгéticos; dentro de la primera categoría se incluirán alusiones a otras ficciones que funcionen como correlato objetivo y estrategias narrativas que parasiten códigos de la cultura de masas, ya sea de géneros (melodramático, *sitcom*, etcétera) o de disciplinas (guión de cine, publicidad, etcétera). Catalogándolos de extradiegéticos, se da entender que son operativos en el plano del subtexto de la obra, escapando así a la consciencia de los personajes; la función del correlato es *tramática* mientras que la inserción de códigos cumple un papel *estructurante*. La segunda comprenderá «efectos miméticos» y «referencias explícitas» (a actores, películas, marcas, anuncios, etcétera). Los «efectos miméticos» tienen que ver con el virus que la cultura de masas inocular en el imaginario de los personajes para luego hacerlos operar por analogía con determinados códigos y procesos o, simplemente, sirviendo de contrapunto a sus acciones; estos procesos inciden en el plano de la trama, caracterizan a los personajes y estructuran el discurso, pero su papel

primordial es *temático*, ya que someten las novelas a la dialéctica alienación/liberación de la cultura de masas. Las «referencias explícitas», realizadas por los personajes, aportan información sobre estos y sobre el mundo que les rodea, sirven por tanto a una función *adjetivante*.

Hay que aclarar que la correspondencia entre los usos y las funciones no es unívoca ya que cada uno de los primeros puede servir a varias de las segundas y estas son, además, interdependientes. En última instancia, todas estas estrategias y recursos cumplen un papel secundario, algo más autorreflexivo, que podríamos catalogar de *cartografía estética*. Que un personaje vea *Ciudadano Kane* o el más comercial de los *disaster films* pertenece en principio al ámbito de su psicología y al plano de la trama y no tiene por qué afectar a otras capas. No obstante, cuando este tipo de referencias se vuelven recurrentes e incluso aparecen en otros planos, como la estructura (véase *Las películas de mi vida*), a su función denotativa se añade otra connotativa, la cual implica una determinada tipología estética y una determinada genética literaria.

En un tercer epígrafe se analiza el cronotopo que capturan las novelas, atendiendo, según el caso, a sus implicaciones culturales, políticas y filosóficas¹. A lo largo de la investigación se ha constatado que casi todas las novelas estudiadas presentan un sustitución de la esfera religiosa por la dimensión espectacular de la industria cultural, por lo que, en cada capítulo, se incluye también un apartado destinado a analizar este aspecto. Finalmente, en algunos capítulos se aborda el uso de los distintos subgéneros narrativos. Debe aclararse que este esquema, si bien encaja de manera orgánica con las novelas estudiadas, plantea también ciertas tensiones ya que, según el autor, un epígrafe puede resultar más o menos extenso, así como ocasionalmente se dan contagios entre el contenido de distintos apartados.

Tanto la tecnología como el género se han abordado directamente desde sus traducciones a los 90 y los 2000, época en la que ambos puntos han alcanzado un enorme desarrollo. Para el acercamiento a la primera se ha empleado un esquema que parte también de la división entre los planos extra e intradieгéticos. La subdivisión aquí es más flexible, aunque la «acefalía narrativa» y la asociación «página-pantalla» son aspectos recurrentes. El primero responde a la lógica del registro y la grabación que

¹ Este subapartado no se ha incluido en el capítulo dedicado a Puig por entender que lo relevante para este estudio son los centrados en los 90 y los 2000.

despliegan varias novelas, suspendiendo la instancia narradora. El segundo analiza los procesos de asimilación entre ambos dispositivos. Por su lado, el género se estructura fundamentalmente en torno al estudio de las distintas traducciones del paradigma masculino-femenino, sin desatender las particularidades de cada autor.

Conviene matizar que esta estructura no se aplica a Alan Pauls ni a Mario Bellatin, en quienes las zonas de contacto con Puig son menos evidentes, pero también por ello más complejas y contradictorias. En estos casos el aparato crítico se adapta completamente a la singularidad de cada vínculo. En Pauls, se impone examinar, en primer lugar, todos aquellos aspectos de su obra que constituyen una antítesis simétrica de la poética de Puig. Solo admitiendo estas oposiciones podrán reconocerse en segundo grado los ecos y transferencias que pasan por algunos usos de la cultura de masas, el tándem intimidad y política y los dispositivos de succión y apropiación del otro que rigen la conducta de varios de sus personajes. En Bellatin, se estudian primero los contagios de Puig que responden a un orden abstracto, difícilmente verificables, para luego centrar el estudio en la novela *Los fantasmas del masajista*, la cual sí que contiene varios motivos, temas y personajes que remiten de manera directa al universo del escritor argentino.

En definitiva, este trabajo pretende retorcer la cronología para poner en diálogo las obras de Puig con las de un grupo de escritores de entresiglos y abrir así un camino de doble sentido: rastrear el espectro del novelista argentino en estos autores, al tiempo que leemos a Puig reescrito desde la última narrativa latinoamericana.

0. Une carte

La présente étude cherche à tracer une généalogie à partir de la figure de Manuel Puig, en suivant les traces que son œuvre a laissées sur quelques narrateurs latino-américains de la fin des années 90 et du début des années 2000. En introduction, il s'impose de récolter et d'expliquer toutes les données qui suscitent et justifient ce travail de recherche, de même que d'éclaircir ses fondements, tels que la culture de masse, l'idée d'influence et le concept de littérature latino-américaine en lui-même.

Ultérieurement, pour dresser un portrait aussi complet que possible de ces analogies, avant de les aborder d'un point de vue intrinsèquement littéraire, on fera deux coupures dans le champ de la littérature latino-américaine : la première autour de la figure de Puig, dans les années 60 et 70, et la seconde autour du changement de siècle. En partant des conditionnements du marché éditorial, dans la première section, on analysera les tensions et le refus que suscita l'œuvre et la figure publique du romancier argentin, pour passer ensuite à l'esquisse de sa position dans le système littéraire.

L'une des idées qui structure le découpage de la fin du siècle est l'interaction entre littérature et marché, deux plaques dont la friction a entraîné autant d'élévations —le *boom*— que de trous noirs —la génération des années 80—. On montrera ici les contradictions, les alliances et les oppositions que plusieurs narrateurs développèrent pour trouver leur place dans un scénario éditorial relativement nouveau. En toile de fond de cette idée, on approfondira les conditionnements du champ littéraire des années 90 : le contexte socio-économique et l'intérêt renouvelé des institutions publiques et des maisons d'édition pour le concept de latino-américain, de même que la création de nouveaux organismes et les nombreux congrès et concours, c'est-à-dire, les principales voies pour matérialiser et rentabiliser cet intérêt.

Le paragraphe suivant constitue une approche des différentes propositions narratives et mouvements spécifiques, en s'occupant d'abord des groupes —la Onda, McOndo et le *crack*— puis du corpus de cette recherche —Alberto Fuguet, Pedro Lemebel, Alan Pauls, Mario Bellatin, Alejandro López et Dani Umpi—. On dessinera le parcours éditorial de ces auteurs, ainsi que leurs positionnements dans le champ littéraire et la

création de leur figure publique en tant qu'écrivains, en soulignant toujours les parallélismes avec l'auteur de *Boquitas pintadas*.

À partir du chapitre 3, on étudiera l'œuvre de Manuel Puig et de ses descendants avec une approche essentiellement littéraire. Comme cela sera expliqué ci-après, pour l'élaboration du corpus, on s'est efforcé de choisir une liste d'auteurs qui donne un reflet divers et nuancé de la poétique de Puig. Pourtant même ainsi, cette sélection n'est pas libre de certains critères arbitraires puisqu'il convient notamment de délimiter un espace ; par conséquent, quelques écrivains resteront exclus, dans l'attente d'études ultérieures. Dans chaque cas, les analogies se structurent en trois axes conceptuels : la culture de masse, la technologie et le genre. Ce schéma sera légèrement modifié pour mieux s'adapter à la narration de chaque auteur ; ponctuellement, on ajoutera l'analyse du deux sujets : le détournement vers les États-Unis comme référent culturel et thème l'intimité. L'utilisation de la culture de masse est l'axe à travers lequel le spectre de Puig se manifeste le plus clairement dans les romans des années 90 ; c'est pour cela —et parce qu'elle est devenue un élément central de la poétique du romancier argentin et l'une de ses innovations majeures—, qu'on a estimé opportun d'accorder un chapitre à son œuvre, sorte de portique aux réélaborations ultérieures.

Dans cette section autant que dans celle consacrée aux écrivains de fin du siècle on a employé le même moule, qui a besoin d'être expliqué : dans un premier niveau on distinguera les usages extradiégétiques de ceux intradiégétiques ; dans les premiers, on inclura les allusions à d'autres fictions, qui fonctionnent comme des corrélats objectifs et les stratégies narratives qui parasitent soit des codes propres aux genres de la culture de masse (mélodrame, *sitcom*, et cetera), soit des disciplines (scénario, publicité, et cetera). En les classifiant comme extradiégétiques, on laisse entendre que ces motifs sont opératifs dans le sous-texte, en-dehors de la conscience des personnages ; le corrélat fonctionne au niveau de la trame, lorsque l'insertion des codes de masse joue un rôle au niveau de la structure. La catégorie intradiégétique comprendra « effets mimétiques » et « références explicites » (à des acteurs, films, marques, bandes-annonces, et cetera). Les « effets mimétiques » sont en relation avec le *virus* que la culture de masse inocule dans l'imaginaire des personnages pour pouvoir ensuite établir des analogies avec certains codes et processus ou, tout simplement, les placer comme contrepoint de leurs actions ; ces processus sont opérationnels au niveau de la trame,

aident à caractériser les personnages et structurent le discours, mais leur rôle principal est thématique, car ils exposent les romans à la dialectique aliénation/libération de la culture de masse. Les « références explicites », exprimées par les personnages, fournissent des informations sur eux et sur leur entourage ; par conséquent, elles ont une fonction adjectivale.

Il faut préciser que la correspondance entre les usages et les fonctions n'est pas univoque, car les premiers peuvent servir différentes fonctions tandis que ces dernières sont interdépendantes les unes des autres. Finalement, toutes ces stratégies et outils jouent un rôle secondaire, plutôt auto-réflexif, que l'on peut dénommer *cartographie esthétique*. Le fait qu'un personnage regarde *Citizen Kane* ou le plus commercial des *disaster films* appartient *a priori* au cadre de sa psychologie et de la trame, ce qui n'implique pas forcément d'autres niveaux. Cependant, quand ces références deviennent fréquentes —ou même quand elles concernent d'autres plans tels que la structure (voir *Las películas de mi vida*), s'ajoute à la fonction dénotative une autre, connotative, laquelle implique certaines typologies esthétiques et génétiques littéraires.

Dans le troisième paragraphe on analyse le chronotope saisi par les romans avec les implications philosophiques, culturelles et politiques correspondantes². Au long de cette recherche on a pu constater que dans presque tous les romans étudiés il existe une substitution du domaine religieux par celui du spectacle et de l'industrie culturelle ; donc, chaque chapitre inclura un paragraphe qui analyse cet aspect. Enfin, quelques chapitres aborderont l'utilisation des différents sous-genres narratifs. Il faut mettre en lumière le fait que, même s'il s'ajuste d'une façon organique aux romans sélectionnés, ce schéma entraîne d'inévitables tensions, car en fonction de l'auteur, les paragraphes peuvent devenir plus ou moins détaillés, et occasionnellement, il peut y avoir des contaminations de signification entre les différentes sections.

Tant la technologie que le genre ont été traités directement selon leurs réélaborations dans les années 90 et 2000, époque durant laquelle ces deux domaines ont atteint le sommet de leur développement. L'approche du premier a été faite selon un schéma qui comprend aussi la division entre l'extra et l'intradiégétique. La sous-division est ici plus flexible, même si « l'acéphalie narrative » et l'association « page-écran »

² Ce paragraphe n'a pas été inclus dans le chapitre 2 parce que l'on juge les chronotopes des années 90 et 2000 plus pertinents pour cette recherche.

seront des aspects fréquents. La première répond à une logique d'enregistrement qui possède plusieurs romans, lesquels font semblant d'annuler l'instance diégétique ; la seconde analyse les processus d'assimilation entre les deux dispositifs. D'un autre côté, le genre est structuré fondamentalement autour de l'étude de différentes traductions du paradigme masculin-féminin, sans oublier les particularités de chaque auteur.

Il convient de préciser que cette structure n'est pas valable pour Alan Pauls ni Mario Bellatin, pour qui les zones de contact avec Puig sont moins évidentes et plus contradictoires. Dans ces cas l'appareil critique doit s'adapter complètement à la singularité de chaque lien. Chez Pauls il convient d'examiner, d'abord, tous les aspects de son œuvre qui constituent une antithèse symétrique de la poétique de Puig. C'est seulement si l'on admet ces oppositions que l'on pourra reconnaître les échos (dans le domaine de la culture de masse, le tandem intimité/politique et les dispositifs de succion et d'appropriation d'autrui qui régissent le comportement de plusieurs de ses personnages) qui apparaissent en deuxième degré. Chez Bellatin, on étudiera d'abord les parallélismes avec Puig dans le niveau de l'abstrait, difficilement vérifiables ; ensuite, le roman *Los fantasmas del masajista* deviendra le centre de l'analyse car il présente divers motifs, thèmes et personnages qui renvoient d'une façon directe à l'univers du romancier argentin.

En définitive, ce travail prétend tordre la chronologie pour mettre en dialogue les romans de Puig avec ceux d'un groupe d'écrivains de la fin du siècle et ouvrir une voie à double sens : d'un côté suivre la trace du romancier argentin dans les générations ultérieures ; de l'autre, lire Puig à travers la réécriture que fait de lui la récente narration latino-américaine.

1. Introducción: razón de ser y tres conceptos

1.1. Razón de ser: «Puig muerto está mucho más vivo que muchos»

No siempre tiene la suerte el investigador de que las pistas que desencadenan su trabajo sean tan concretas e identificables como en este caso, de modo que, en los momentos más alucinados en su tarea de conectar teoría, crítica y práctica literarias, aquellos en los que cree haber perdido pie y se tiene por un falsificador o un impostor, pueda regresar a ellas, el origen que explica, sostiene y justifica su labor. Antes las muchas páginas y las largas horas invertidas en el propósito de clarificar la influencia de la obra y la figura pública de Manuel Puig en una serie escritores latinoamericanos actuales, hubo una serie de declaraciones de varios autores —la mayoría de los cuales había empezado a publicar en la década de los 80— que marcaron el camino.

La mayor parte de la crítica y de los escritores coincide en señalar la heterogeneidad y la hibridación cultural como dos de los pocos rasgos definitorios para la literatura latinoamericana actual. Jorge Volpi, uno de los autores que más ha leído y escrito sobre su generación, sostiene que «nuestra moderna República de las Letras resulta tan desordenada como las repúblicas de la región: un amasijo de voluntades enfrentadas, un maremágnum de puntos de vista a veces irreconciliables, un espacio indiferente a cualquier confrontación estética, un ámbito sin ley donde cada cual puede hacer lo que se le antoje» (2009: 194). No obstante, dentro de la diversidad difícilmente reductible que caracteriza al nuevo paradigma, pueden encontrarse disidencias compartidas, referentes comunes o tendencias aglutinadoras. El propio Volpi matiza que la producción literaria de esta última etapa «carece de connotaciones políticas o sociales y no aspira a convertirse en una metáfora de los problemas que nos aquejan, sino en un instrumento de exploración de la intimidad del siglo XXI por caminos elusivos o metafóricos» (2009: 204).

El análisis de Volpi sirve de marco a unas generaciones que, en su búsqueda de una renovación estética y su conquista de mayores libertades creativas, parecen estar marcando distancias respecto a la novelística canónica de los años 60 —aquella que fue simplificada bajo la etiqueta del *boom*— y acercándose en cambio a otras propuestas

que en su momento pasaron por posiciones marginales. Y una de esas figuras, que actúa como bisagra entre los dos modelos que esboza Volpi es, indudablemente, la de Puig. Antes de explorar la reivindicación de su legado que se ha producido en las últimas décadas, resultará iluminador repasar las distintas lecturas de que ha ido siendo objeto su obra a lo largo del tiempo.

En los 70 Puig es estudiado como *neocostumbrismo anacrónico*, incorporando ya las ideas bajtinianas de polifonía, dialogismo y carnavalización. En los 80 será leído bajo el signo de la posmodernidad, desde la teoría del pastiche de Jameson, la fusión de alta y baja cultura, el fin de las ideologías y de los grandes relatos, y el cuestionamiento de nociones como el estilo, la jerarquía, la autoría y la originalidad. Mediada esta década, Alan Pauls desmonta uno de los dogmas más recurrentes de la crítica sobre Puig: la lectura de la cultura de masas en términos de alienación y manipulación del individuo. Pauls, en cambio, habla de esta categoría, no como un enemigo del que habrá que desprenderse para resistir, sino como «escenario y arsenal de toda lucha y resistencia» (1986: 83). El influjo de este giro puede rastrearse hasta la actualidad, cuando Speranza afirma que la incorporación de Hollywood y sus divas como sueños liberadores de la dominación masculina convierte a la cultura de masas, no en un espacio de consolación y evasión sino en «una posibilidad próxima al consumo masivo de introspección liberatoria» (2003: 134). A fuerza de expandirse, la categoría de lo posmoderno devino en un ineficaz cajón de sastre y serán las teorías de Deleuze y Guattari las que marcarán los derroteros de los 90 y abrirán un nuevo camino. En esta década la obra de Puig da grandes pasos en su desplazamiento de los márgenes al centro. En esa dirección apunta el canon literario argentino, formado a priori por Arlt, Borges y Cortázar, y para el que la llegada de Puig supondría no solo una ruptura del orden «sino también la tersura de lo previsible alfabéticamente» (Speranza 2003: 33-34).

Finalmente, la lectura más en boga durante los 2000, es la que ha venido relacionando a Puig con los fundamentos del arte pop. Esta idea, lanzada por Speranza, implica importantes cambios para la crítica: por un lado, desplaza la idea del canon argentino para entender a Puig, colocándolo en una órbita internacional; por otro, aplicando la noción de «campo extendido» de Rosalind Krauss (Foster 1993), trasciende lo estrictamente literario. Ambas implicaciones pasan por el rechazo de Puig al neorrealismo italiano y sus contactos con las propuestas estéticas norteamericanas de los

60, durante sus estancias en Roma y Nueva York respectivamente. En esta década, el mismo Pauls, que ya revolucionó la crítica sobre el escritor de General Villegas en una ocasión, continúa actualizando su enfoque, de acuerdo a su propia máxima de que Puig es un doble agente inasible:

Ahora estoy leyéndolo más bien como una especie de gran fabricante de intimidades, alguien que pensó sobre todo en cuántas formas de intimidad puede haber en una sociedad humana, qué es una intimidad, de qué modo se relaciona con el afuera, con lo histórico, lo político. Ésa es una de las cosas más interesantes de Puig, que la intimidad no afirme una separación entre lo íntimo y lo público, sino que más bien en la intimidad ya esté un cierto valor de utopía histórica. (2009)

La heterogeneidad de ese «territorio sin ley», como llamaba Volpi al campo literario latinoamericano de la actualidad, atiende a un complejo proceso económico, político y cultural, que pasa por los flujos migratorios, el fin de los bloques ideológicos, la economía transnacional, el influjo de internet o la disolución de fronteras entre alta y baja cultura así como entre las distintas disciplinas artísticas. Entre estos factores, no desde luego de los más importantes, pero sí de los más específicamente literarios, se halla el legado del autor de *La traición de Rita Hayworth*: «Así, la presencia de Puig se niega a sí misma como un modelo —su escritura es inimitable, su saber intransferible— y en esa falta se ofrece como puro ímpetu impersonal, liberalizador y plural» (Speranza 2000).

El trabajo que viene a continuación aspira, en cierto modo, a matizar esta última cita. Speranza ha estudiado la obra de Puig en términos de un golpe legalizador que vino a ampliar los márgenes de lo que se consideraba literario, dando así una mayor libertad creativa a su descendencia. Esta visión es compartida por buena parte de la crítica en torno al autor, especialmente a partir de los años 90 y 2000, cuando se ha empezado a gozar de mayor perspectiva. Precisamente por tratarse de un legado más cercano a los términos de estética que de la propia literatura y, por lo tanto, más bien abstracto, casi conceptual, la imposibilidad de una genealogía concreta a partir de Puig no apareció como una consecuencia evidente hasta hace bien poco.

Y, sin embargo, desde este panorama heterogéneo, pocas figuras de la generación de los 60 o los 70 han sido reivindicadas con la recurrencia con la que se ha reivindicado la de Puig: escritores chilenos, bolivianos, uruguayos, peruanos y por supuesto argentinos reconocen —como en una película de serie B— que vieron su fantasma, que anduvieron

con él, que estaba vivo. Las declaraciones de Iván Thays en el I Encuentro de Escritores Latinoamericanos, no podrían ser más elocuentes:

Bolaño, en esa ocasión también dijo que él a su vez admiraba mucho a... (y todos lo pensábamos en ese instante) Manuel Puig, una especie de Juan Ramón Jiménez de nuestra época. Las novelas de Puig, que durante un tiempo fueron menospreciadas, tienen la base de lo que se ha desarrollado después: la política, lo popular. Cada uno de nosotros ha tomado algo de Puig y lo ha desarrollado. Casi todos compartíamos esa preferencia. (Jarque 2003)

En aquel congreso, que inmediatamente se cargó de gran peso simbólico y polémico, Puig apareció citado en varias ponencias. Edmundo Paz Soldán, por ejemplo, dedicó gran parte de la suya a explorar la filiación entre Puig y Fuguet y Fresán. Y en el de este último se encontraban las siguientes aseveraciones, las más entusiastas y devotas de todas:

Mi fantasma –y el fantasma de mi generación– sería el de Manuel Puig. De acuerdo: la verdadera y única patria de un escritor es su biblioteca y yo vivo en una nación cuyo linaje de próceres está establecido por la sangre que parte de Herman Melville alcanza William Gaddis continúa por John Cheever (...). Pero Puig es, me parece, un fantasma válido. El más vivo de los espectros, lateral al *boom* y, creo especialmente novedoso y útil para los jóvenes y casi ex jóvenes latinoamericanos. Puig como práctico manual de instrucciones donde se nos explica claramente cómo escribir una gran novela política sin sacrificar el factor pop (*El beso de la mujer araña* o la warholiana *Maldición eterna a quien lea estas páginas*); como ser David Lynch mucho antes que David Lynch (*The Buenos Aires Affaire*); cómo revisitar la novela iniciática (*La traición de Rita Hayworth*), o cómo jugar con los géneros y volver noble lo bastardo a *piacere* (*Boquitas pintadas* y *Pubis angelical*) o cómo manipular el *kitsch* latino (*Sangre de amor correspondido* y *Cae la noche tropical*). Más que nada, Puig es importante –sobre todo en una literatura como la latinoamericana donde todavía hoy se suele rechazar al pop como elemento sospechoso, casi como virus extraterrestre– a la hora de entender la escritura en un época saturada de soportes visuales porque ofrece una idea de realidad que no tiene por qué estar reñida con lo irreal. En resumen: Puig muerto está mucho más vivo que muchos. (VVAA 2004:67-68)

La vigencia del autor de *Boquitas pintadas* va más allá del subcontinente latinoamericano y más allá de la literatura. El escritor japonés Haruki Murakami ha reconocido en diversas ocasiones la importancia que la obra de Puig ha tenido para él: «Sin embargo, cuanto más serio me vuelvo en la vida real, más extrañas son las cosas que escribo. Por eso uno de mis escritores favoritos es Manuel Puig, con esa imaginación tan libre. Encuentro un punto en común muy fuerte entre su literatura y la mía» (González Gonzalo 501). Igualmente, el director de cine chino Wong Kar Wai de su relación con la obra del argentino: «“A Manuel Puig lo leí cuando estaba en el instituto”, explica. “Me inspiró su manera de contar las historias, no el contenido sino la

forma. Yo apenas utilizo un guión, tomo notas y luego hablo mucho con los actores, de la película y de la historia que quiero contar. En la literatura de Puig hay algo indefinible que me gustaría transmitir con mi cine”» (Fernández-Santos 2005). En ambos casos, el vínculo va más lejos de la declaración coyuntural y algunos estudios críticos han comenzado a acercarse a este tema, aunque todavía de manera superficial.

En mi caso, he optado por circunscribirme al ámbito literario y latinoamericano. El motivo para colocar estos límites, que por un lado pueden resultar ya algo anacrónicos, es que la investigación, además de una relectura de Puig, reordenada a través de la obra de varios escritores actuales, y además de un análisis de estas novelas, leídas desde los paradigmas que reinventó Puig, pretende cartografiar una determinada zona del campo literario hispanoamericano, tanto en términos editoriales como propiamente narrativos. Para ello se ha seleccionado una nómina de autores compuesta por Alberto Fuguet, Pedro Lemebel, Alejandro López, Dani Umpi, Alan Pauls y Mario Bellatin.

Quedan fuera del marco de trabajo autores que o bien han reivindicado directamente a Puig o bien podría presumírseles algún tipo de influencia del escritor argentino como Enrique Serna, Daniel Link, María Moreno, Washington Cucurto o Pablo Pérez y, de manera más sangrante, dos integrantes de McOndo, ya citados aquí, en quienes el influjo es poco menos que indiscutible: Paz Soldán y, sobre todo, Rodrigo Fresán. La selección se ha obrado en base a unos criterios de representatividad geográfica —sin obviar la evidencia de que el Cono Sur es la zona donde el legado del autor de *Pubis angelical* se manifiesta con mayor fuerza— y de representatividad de la propia poética de Puig, entendiendo que cada uno de los autores desarrolla o privilegia distintos aspectos de su obra.

De los autores escogidos, todos han reconocido o haber leído a Puig y todos han expresado en algún momento la influencia que su obra ha tenido sobre ellos, con las excepciones de Alejandro López y Mario Bellatin. El primero, si bien admite haberlo leído durante su juventud, dice no ser consciente de haber tomado nada de su literatura. Sin que ello tenga que dejar de ser cierto, la toma de distancia puede explicar también el fervor con el que la crítica se ha empeñado en señalar el parentesco, detalle que ya fue advertido por Giordano: «La más espectacular, y acaso más exitosa, de estas operaciones de transferencia del capital puigiano es la que viene realizando el periodismo cultural con las dos novelas de Alejandro López» (2006: 29).

Paradójicamente, el único de los escritores seleccionado que se ha esforzado por distanciarse del autor de *Boquitas pintadas* es precisamente aquel que acabó reavivando su voz, en una carta apócrifa que Puig escribiera desde el infierno: «ya que me comparan tanto con Puig decidí ser Puig finalmente en ese texto» (López 2009). En el caso de Mario Bellatin, como es frecuente en él, todo es más incierto. No me consta que haya publicadas declaraciones suyas sobre Puig, pero en 2006 dio una conferencia en México DF a cerca de *Cae la noche tropical*, dentro de una serie de actos culturales organizados por la Coordinación Nacional de Literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes (Montaño).

No debe pensarse que las intervenciones del resto al respecto, mucho más decididas en su filiación con Puig, implican un vínculo poético más estrecho, pues poco tienen que ver las declaraciones públicas de un escritor con su obra, pero sí que revelan la existencia de una posible genealogía que incidiría en la correlación de fuerzas del campo literario y en el horizonte de expectativas de los lectores. En el caso de Alberto Fuguet, uno de los escritores más activos y agresivos en la lucha por el relevo generacional, la figura de Puig ha servido como azote de los mágico realistas y baluarte de un nuevo modo de entender la literatura, ha afirmado que Puig ahora se estaba vengando de los escritores de los 60 que no supieron valorarlo: «Otro padre que también considero es Manuel Puig (...). Puig es el padre de todo lo de ahora: tiene mucho de pastiche, de kitsch. Abrió un mundo, García Márquez terminó uno» (Sin nombre 2000). Además, de su novela *Las películas de mi vida* afirmó que se trataba de «una novela sobre cine que ojalá le hubiera gustado a Puig» (Kairuz 2004). Por su parte, Pedro Lemebel expresa de manera muy concreta su deuda con el escritor argentino, como él mismo reconoce: «Es evidente que si no hubiera leído *El beso de la mujer araña*, no la habría escrito [*Tengo miedo torero*]. Manuel Puig es una referencia gravitante en la novela» (Lojo 2010a).

En el caso de Pauls, la influencia de Puig resulta más oblicua o, al menos, llega a su literatura con sordina. No hay transferencias evidentes, muy pocos referentes compartidos y ninguna semejanza estilística. Sin embargo, basta leer las declaraciones del autor de *Historia del llanto*, para comprender que su vínculo con su Puig tiene algo de tortuoso y, por lo tanto, es operativo:

Yo no me di cuenta hasta varios años después de hasta qué punto todo lo que yo escribía como escritor de ficción empezaba a ser contaminado por una especie de puigismo bastante sutil, porque ninguno de los signos más evidentes de Puig pasan a mi escritura. Yo escribí el libro sobre Puig con una posición muy reservada, de crítico en dominio de ciertos instrumentos de la crítica de la época, pero ese libro empezó a intoxicarme de una manera bastante intensa, aunque sus efectos fueron muy residuales y se han ido revelando para mí con los años. Recién me doy cuenta de que en *El pasado* hay algo que no es mío y que es de Puig, como un espectro. Recién te diría cuando terminé el libro, no cuando lo iba escribiendo. Sin que haya ninguna referencia a Puig, sin que hubiera un regreso a Puig durante la escritura de la novela. (2009c)

En las antípodas de Pauls, una de las filiaciones más evidentes es la de Puig con Dani Umpi. Interrogado sobre esta, el artista uruguayo responde:

Es una comparación que hace la prensa. Y es algo que no me avergüenza, pero sí me da mucho pudor porque para mí Puig es muy grande. A mí me encanta lo que hago, pero no creo que esté cerca de la sombra de él. Es una comparación que a veces pretende ser elogiosa respecto a mi trabajo, pero que a mí me genera una responsabilidad grande. A mí me gusta cómo escribe Puig porque básicamente me interesan las mismas cosas. (M. Sotomayor)

En otra entrevista, el periodista le pregunta a Umpi por sus cinco novelas favoritas y, de nuevo, aparece el escritor de General Villegas: «Te digo los cinco primeros que se me ocurren. *Mujeres que aman demasiado*, un libro de autoayuda de Robin Norwood, muy fundamental, un paradigma. *El corazón es un cazador solitario*, de Carson McCullers; *El valle de las muñecas*, de Jacqueline Susann; *Boquitas pintadas*, de Manuel Puig; *Es más de lo que puedo decir de cierta gente*, de Lorrie Moore» (Orta³).

Puig cambió el modo de trabajar con la cultura de masas, incorporándola a la literatura de un modo mucho más radical, sustituyó el modelo europeo por la iconografía cultural norteamericana, confundió las categorías de público y privado, puso la banalidad y el chisme en primer plano, dio algunos tímidos pasos hacia la interdisciplinariedad artística y retorció las categorías de estilo, narrador y originalidad, entre otras tantas apuestas narrativas que le han asegurado un papel preponderantes a la hora de trazar las genealogías y discernir paternidades literarias en torno al cambio de milenio. En 2.1.2 habrá ocasión de repasar el rechazo y las declaraciones hostiles hacia Puig y su literatura por parte de los escritores coetáneos. El panorama, 30 años después, presenta un signo completamente opuesto. Los aspectos que se reconocen en su obra son los mismos: el componente sentimental, la cursilería o el uso de la cultura de masas, lo que cambia es la valoración que se hace de ellos. Pero, lógicamente, las declaraciones

³ La fecha de la entrevista no consta en la página web.

de los autores no pueden tener más crédito que el ser meros indicios que pueden poner en marcha la actividad del crítico. Para desarrollarlas, refutarlas o matizarlas surge esta investigación.

1.2. Primer concepto: *influencia*

Muchos escritores y críticos contemporáneos comparten su recelo, ya sea por desconfianza o por desinterés, hacia la noción tradicional de influencia, cuando por «tradicional» se entiende que sea demostrable, cronológica y lineal. Uno de los hitos indiscutibles en la evolución del concepto fue la acuñación del término *intertextualidad* por Julia Kristeva, inspirándose en las teorías de Mijaíl Bajtin. Para Kristeva «todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble» (1997:3). En la propia definición de Kristeva está implícito el desgaste del concepto: si se trata de un fenómeno presente en todo texto, a la larga el término pierde exactitud y deja de ser operativo.

Genette, por su parte, volcó sus esfuerzos en precisar las distintas categorías de lo que llama *transtextualidad* y que serían: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, architextualidad e hipertextualidad. De todas ellas, la que mejor sirve de plataforma para enfocar este trabajo es la de hipertextualidad, que define como «toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la de comentario» (1989:14). Genette delimita aún más su propuesta, distinguiendo tipos de relación (transformación o imitación) y tipos de régimen (lúdico, satírico, serio), que se cruzan para dar lugar a distintas formas de vínculo hipertextual como pueden ser la parodia, el travestimiento, la transposición, el pastiche, la imitación satírica y la imitación seria. Todo este sistema conceptual estará latente en la investigación, pues la aportación del crítico francés es clave para entender las múltiples direcciones en las que se puede manifestar el concepto de influencia; sin embargo, rara vez se empleará esta terminología de forma explícita. A la hora de dibujar la genealogía artística de un escritor contemporáneo, el aparato genettiano resulta excesivamente apegado a lo textual y un tanto impermeable, por tanto, a los contagios entre distintas disciplinas, tan presentes en Puig y su estirpe. Además, el afán de sistematizar la intencionalidad del hipertexto con respecto al hipotexto puede resultar algo rígido o contraproducente, sobre todo una vez que el arte pop reinventó dichas actitudes.

En este punto, el concepto de «analogía», que propone Speranza y que ella misma pone en práctica en libros como *Fuera de campo*, resulta más fácilmente aplicable en el corpus a analizar, precisamente por estar menos empeñado en establecer direcciones e intenciones:

Sobre todo por haber ampliado los campos, el trabajo de las literaturas comparadas me resulta más estimulante: trabajar analogías formales como disparadores de conceptualizaciones sobre poéticas precisas que no necesariamente implican una relación consciente. La conexión directa y el diálogo puntual entre escritores son importantes porque obviamente ayudan a armar la enciclopedia, pero también me parece que este tipo de diálogos no comprobables, de analogías estéticas -quizás producto de la contemporaneidad- suponen un salto en la cuestión de la influencia. (2009c)

Puede resultar interesante, en un momento determinado de la investigación, distinguir entre dos tipos de vínculos:

el llamado dominio contactual o genético, que resulta del contacto directo entre los fenómenos, caracterizado por la categoría de influencia, y el dominio tipológico, condicionado por la inmanencia del desarrollo de la literatura artística. Desde el punto de vista terminológico, el primer dominio de estudio puede ser designado mediante el concepto de relación genética (contactual), y el segundo, mediante el concepto de conexión tipológico-estructural. (Durisin 11)

Lógicamente, los más relevantes para este estudio serán los genéticos, pero por eso mismo será necesario reconocer los tipológicos, que a su vez pueden ayudarnos a reconocer, por ejemplo, algunas sistematizaciones genéricas de la entrada de la cultura de masas en la literatura, más allá del fenómeno concreto de Puig. Sin embargo, en el caso concreto de este autor, como ya se apuntaba en 1.1, no se debe pasar por alto el hecho de que buena parte de su legado pasa por la descompresión que ejerció sobre el campo literario, ese «ímpetu liberalizador» del que hablaba Speranza. Puig contribuyó a dilatar la categoría de literatura y esa operación ha funcionado como una especie de onda expansiva que, a través de sucesivos círculos concéntricos, cada vez más amplios aunque más tenues, acaba afectando a numerosos escritores. Este hecho, capital para comprender su legado, debe ser incorporado a la noción de influencia:

La noción de influencia no ve muchas veces hasta qué punto lo más importante son las mediaciones más que la misma influencia, digamos, a través de qué escritores uno lee y es afectado por otros escritores. Muchas veces esos escritores que hacen de mediadores son tan importantes en afectar al escritor influenciado como el escritor influyente y por lo general la teoría de la influencia tiende a ir al grano, mientras que muchas veces lo decisivo tiene que ver con matices. (Pauls 2009c)

Al sustraerse a la cronología, la relación causa-efecto y los campos limitados, la renovada noción de influencia debe atender a las modificaciones póstumas, es decir, a cómo la obra de Puig es reescrita por las generaciones posteriores. Más que de «analogías» el concepto clave aquí es el de «traducciones», idea que, además, obsesionaba a Puig. Todo texto muta en sus diferentes traducciones, ya no solo en función de la lengua, sino también de la época. Cada momento histórico adapta los textos según las convenciones predominantes para que pueda ser así descodificado y disfrutado de acuerdo a los gustos y convicciones del momento:

Se invierte la causalidad: no son los precursores de Kafka los que anticipan a Kafka, sino que es Kafka el que inventa sus precursores, obligando a releer la literatura anterior a Kafka desde su punto de vista, y entonces lo posterior influencia lo anterior. Borges reorganiza esta problemática. La influencia en los escritores tiene algún sentido metodológico cuando estos reconstruyen sus principios en la escritura (Pauls 2009c).

En lógica consecuencia, la noción de espectro, en sus dos acepciones, es la que mejor se ajusta a este enfoque. Por un lado, la presencia fantasmagórica que no necesariamente es percibida por el escritor, pero que lo acompaña en su trabajo y habita su mente; el fantasma es una figura traslúcida, que permitiría apreciar a través de ella la obra del nuevo escritor aunque dándole una tonalidad diferente. La corporeización vagamente material del espectro vuelve su presencia mucho menos asfixiante que la del padre; esta sustitución se muestra más acorde con la revisión del concepto de creación que ha hecho la posmodernidad, donde de la ansiedad de la influencia ha pasado a hablarse del éxtasis de la influencia⁴. Por otro lado, la expresión «el espectro de Puig», reinterpretada desde el campo de la física —donde «espectro» es «la distribución de la intensidad de una radiación»⁵— retrata la intención cartográfica de esta investigación, la cual pretende trazar un mapa de escritores *afectados* por la radiación puigiana y ubicarlos en las distintas posiciones respecto al epicentro.

⁴ Expresión acuñada por Jonathan Lethem, precisamente en su libro *The ecstasy of influence*.

⁵ Diccionario de la Real Academia de la Lengua.

1.3. Segundo concepto: *cultura de masas*

Soy total y corruptamente mainstream.
Por favor, rebobinar, Alberto Fuguet.

A lo largo del trabajo, la cultura de masas será uno de los ejes fundamentales a través del que establecer las analogías entre Puig y las generaciones de entresiglos. En vista de los desacuerdos que hay en torno al término y de las mutaciones que ha experimentado en las últimas décadas, conviene revisar de antemano su delimitación y su vigencia.

La categoría de cultura popular estará referida, en este estudio, no a sus formas de transmisión oral, ni a las expresiones tradicionales en torno al folklore, sino, como explica Gubern,

a las formas creadas o vehiculadas por los *mass media* especialmente desde mediados del siglo XIX, con su doble condición de *iterabilidad* tecnológica de los productos (que da lugar en esta época a la acuñación del término *kitsch*, para distinguir lo genuino de su copia, fundamental en la discusión de los fenómenos de la cultura popular) y a su corolario del *macroconsumo*, sin el cual aquella iteración sería un inútil despilfarro. (1988:16)

Si bien Umberto Eco encuentra analogías entre la cultura de masas, tal como la comprendemos hoy en día, y las estampas populares del siglo XVI, el inicio del fenómeno suele ubicarse, como apunta Gubern, en el siglo XIX con la expansión y democratización de los medios de comunicación. Esta situación se produce cuando una parte de las clases populares entran a participar de la vida pública con exigencias propias, «pero, paradójicamente, su modo de divertirse, de pensar, de imaginar, no nace abajo: a través de las comunicaciones de masas, todo ello le viene propuesto en forma de mensajes formulados según el código de la clase hegemónica» (Eco 30). La noción de cultura popular hace referencia, pues, a los destinatarios de esta cultura y no a sus productores. El término *popular*, aclara convenientemente Jorge Rivera, «parece aludir a una zona en la cual la literatura se despoja de la sacralidad de la fruición para sumergirse en la sacralidad del mercado de consumo» (9). El matiz que introduce Rivera debiera bastar para desmontar definitivamente un equívoco que en los 60 estaba bastante extendido y aún llega hasta la actualidad: «Los tres niveles de cultura (high, middle y low) no es un sistema clasista, es decir los niveles no encuentran su justa correspondencia en las clases sociales; tampoco representan tres grados de complejidad, ni tres niveles de validez estética» (Eco 64). Cuando se habla de cultura de masas no se

hace referencia, ni siquiera, a un grupo determinado de personas, sino a un tipo de comunicación que se mueve en unas coordenadas diferentes a la alta cultura, pero cuyos destinatarios son, llegado el momento, intercambiables:

La diferencia de nivel entre los distintos productos no constituye a priori una diferencia de valor, sino una diferencia de la relación frutiva en la cual cada uno de nosotros se coloca a su vez. En otras palabras: entre el consumidor de poesía de Pound y el consumidor de novela policíaca, no existe, por derecho, diferencia alguna de clase social o nivel intelectual. Cada uno de nosotros puede ser lo uno o lo otro en distintos momentos, en el primer caso buscando una excitación de tipo altamente especializado, en el otro una forma de distracción capaz de contener una categoría de valores específica. (Eco 20)

Sin embargo, durante décadas, lo alto y lo bajo han sido percibido como categorías estancas y antitéticas. En los años 50 en Estados Unidos, la mayoría de los críticos, en parte bajo la influencia de los preceptos europeos, actuaban como cerberos de la cultura de élite, esmerándose en asegurar su distinción de la popular. En este sentido es muy representativa la figura de Adorno, exiliado a Norteamérica, negándole al jazz la categoría de música y oponiéndose vehementemente a la industrialización de la cultura. Es, sin embargo, la época en la que se propaga el uso de la televisión en los hogares, proliferan revistas como el *Reader's Digest*, cunden las versiones condensadas de los grandes clásicos de la literatura, surge una edición del diccionario Webster que simplifica el inglés estadounidense y se extiende el libro de bolsillo. «Este pánico a la cultura de masas (el gran *mass panic* de la década de 1950) tiene algo de desesperado: no ofrece más opción que la vuelta a la cultura aristocrática. En las décadas de 1930 y 1940, los críticos de la cultura de masas analizaban al menos la producción de las industrias culturales bajo el prisma marxista; ahora esa crítica ha degenerado en una sátira del gusto popular» (Martel 160).

En los años 60, el asentamiento y desarrollo del jazz, la reivindicación que hacen los críticos de *Cahiers de cinéma* de la cultura de *auteur* para emblemas del cine industrial como John Ford o Alfred Hitchcock y, sobre todo, la eclosión del *pop art* norteamericano hacen caer los diques de contención que separaban las distintas aplicaciones de la cultura. En el transcurso de esa década se desarrolla un proceso de extrema complejidad que desemboca en un cambio de postura de varios críticos e intelectuales de izquierdas que ahora tratan de enmendar una postura cuyos tintes clasistas han quedado al descubierto. A partir de esta sensibilidad, de la que Puig se verá imbuido y que le costará el rechazo de sus coetáneos más consagrados, se pasa a

concebir «la cultura de masas como un espacio dinámico y en conflicto, sentando así las bases teóricas para pensar en los medios de comunicación masiva también como un sistema en permanente reelaboración y transformación debido a los usos que hacen de ellos los sujetos» (Amar Sánchez 16). Este cambio de actitud y de posicionamientos estéticos, llevó a muchos escritores guardianes de la ciudad letrada a llevarse las manos a la cabeza. Varias décadas después, entre los apocalípticos e integrados, siguen vigentes una serie de equívocos derivados de la abolición de las jerarquías. Como explica Pauls, este

no es el reino de la indiferencia sino todo lo contrario. La abolición de las jerarquías pone en contacto zonas del pensamiento y de la práctica que por razones históricas, culturales o políticas estaban separadas entre sí y cuyos contagios y contaminaciones estaban prohibidos por alguna razón. (...) No hay que creer que se acabó el valor, porque la variante más posmoderna, conservadora o cínica diga que ahora que se acabaron las jerarquías, no hay valor. Yo creo que es al revés: hay que acabar con las jerarquías para producir un nuevo valor. (...) Es lo que pasó en la literatura argentina en los últimos 10 años: hubo una descompresión, como si algunas autoridades tremendas o algunos sistemas de autoridad tremendos se hubieran aflojado o se hubieran resquebrajado y algo hubiera empezado a fluir. Quizás no es todo bueno, quizás no perdure, pero es mucho más productiva esa confusión que la creencia en que todo ocupa su lugar y los escritores de la universidad son los escritores de la universidad, y los narradores puros son los narradores puros, y los que tienen éxito son lo que tienen éxito, y los lumpenes son los lumpenes. (Pauls 2005a:66-67)

García Canclini se encuentra entre quienes con más ahínco han explicado los entrecruzamientos y préstamos entre ambos polos que, antes que como entidades fijas, entiende como escenarios donde suceden los procesos de hibridación (2000). Parte de la imposibilidad para sostener lo culto y lo masivo como esencias disímiles ha sido la perspectiva diacrónica que, por lo general, se encarga de sustituir una etiqueta por otra para catalogar a una misma obra. Las comedias de cine mudo norteamericano de los años 20 constituyen un ejemplo clarificador de este fenómeno, aunque se pueden encontrar tantos como se quiera. Las películas de Charles Chaplin, Buster Keaton o Harold Lloyd, entendidas en su día como entretenimiento de masas, se han recodificado a posteriori como emblema de la alta cultura, pertenecientes un género prácticamente extinto y apto solo para unos pocos entendidos. Eloy Fernández Porta explica este proceso en clave generacional, con lo que desmitifica y relega a un segundo plano los presuntos criterios de calidad de la obra:

Los que acceden al poder cultural se ocupan de que *su cultura pop* —la que les corresponde por formación, por época, quizá por edad— sea presentada y empaquetada como cultura pop denotativa —y, en última instancia, como alta cultura—. El pop es lo que le gusta a la generación inmediatamente posterior a aquella que acaba de ocupar el poder; lo demás, media mediante, es alta cultura. No de otra manera se explica que novelas sobre bingos o sobre telepenas de amas de casa que van al programa de Jesús Hermida se consideren parte del sistema literario respetable, mientras que narraciones ensayísticas sobre teorías posmodernas de la fotografía se describan como “joven literatura audiovisual emergente”. (2010: 24)

Una vez realizado un breve repaso cronológico a los términos de alta y baja cultura y cuestionados sus esencialismos, surge la pregunta sobre la vigencia de la categoría «cultura de masas». En los 50 años que han pasado desde que el arte pop introdujera la cultura de masas, no parece riguroso afirmar que las diferencias entre la alta y baja cultura hayan desaparecido por completo. Lo que ha sucedido es que el campo cultural ha cobrado conciencia de que ya no funcionan como categorías estáticas y excluyentes —quizás nunca lo hicieron—, sino que se trata de dos polos de atracción que pueden manejar canales y códigos distintos y, cuya supervivencia en el esquema crítico puede seguir siendo útil para la decodificación del campo, siempre que se utilice con flexibilidad y sin un subtexto clasista.

Su conceptualización puede variar entre el «alto» y «bajo» tradicionales (ahora paradójicamente desposeídos de su connotación jerárquica), arte versus *entertainment*, cultura minoritaria y cultura *mainstream*, o cultura de élite frente a cultura de masas/popular. En el terreno específico del cine, el campo cultural francés contrapone el *art et essai* al *grand public* y el norteamericano hace lo propio con el *indie* y el *blockbuster* (aunque áquel, a fuerza de diluirse ha acabado por convertirse en un género específico antes que en un sistema producción y circulación). Si bien son equivalentes en muchos casos, cada término puede aportar algún matiz según el contexto concreto, por lo que se utilizarán alternativamente. Igualmente, presenta distintos problemas. A algunos cabe reprocharles que perpetúan los orígenes clasistas (elite/masa) o cualitativos (arte/*entertainment*) de la distribución, aunque actualmente se utilicen con otra intención. De ahí que la oposición que parece preferible sea la que se plantea en términos estrictamente cuantitativos (minoritario/*mainstream*).

Sin embargo, en muchos casos emplearé «cultura de masas» por ser este el término operativo en el momento en el que el arte pop y la literatura de Puig suscitaron la

polémica de esferas en los 60. Entiendo, no obstante, que mantener los conceptos de «masa» y «pueblo» a comienzos del siglo XXI es problemático desde un punto de vista político y sigo a Toni Negri y a Michael Hardt en su propuesta de sustituirlos por el de «multitud»:

Creemos que multitud es una multiplicidad de singularidades, que de ningún modo puede hallar una unidad representativa; el pueblo es, por otro lado, una unidad artificial que necesita el Estado moderno como base de la ficción de legitimación; mientras que masa es un concepto que la sociología realista asume como base del modo capitalista de producción (tanto en la figura liberal como en la figuras socialista de administración de capital), en cualquier caso, es una unidad indiferenciada. Por otro lado, para nosotros los hombres son singularidades, una multitud de singularidades⁶. (Negri y Zolo 2003)

Sin embargo, asumo que la construcción «cultura de multitudes», aparte de ser un anacronismo, podría añadir más extrañamiento que claridad al debate, en virtud de lo cual opto por sacrificar la actualización política.

Se lo denomine como se lo denomine, lo que resulta palpable es que, a pesar de los cruces, contagios y sustituciones entre ambas categorías y a pesar de que hayan surgido infinidad de categorías intermedias que dificultan la distinción —como las series de televisión en la estela abierta por David Simmons o las películas de presupuesto medio, pertenecientes a los *indie studios* o *minimajors*, que se cuelan entre el *blockbuster* y el cine independiente⁷—, no son nociones que el campo cultural esté preparado para abandonar. Aunque este aspecto esté en constante transformación, cada esfera cuenta a menudo con canales de distribución y exhibición o venta distintos lo que, en ocasiones, les granjea también públicos diferenciados. Las diferencias afectan también a las obras en sí y sus condiciones de creación y producción suelen ser diferentes. Mientras que la una gravita en torno a la figura del creador o artista (como revela la propia expresión «cine de autor»), la otra lo hace en torno al público (también denota el mismo concepto «*mainstream*»). En la primera zona se instala, por ejemplo, el músico de cámara Ivo Pogorelich cuando dice del público y de la crítica: «No me interesa lo que piensan ellos en la música (...). Me interesa mantener la atención, la concentración, el silencio, eso lo siento, pero es secundario, lo que manda es el arte y eso es lo que yo busco» (Ruiz Mantilla 2000). También David Simmon, creador de *The wire* (2002), con la que ha

⁶ En este fragmento, perteneciente a una conversación de Negri con Danilo Zolo, es Negri quien habla, aunque su plural hace referencia a Hardt, con quien escribió los libros *Imperio* y *Multitud*.

⁷ Véase, por ejemplo, *Flores rotas* (2005) de Jim Jarmusch, *a priori* uno de los directores más emblemáticos del cine de autor

cambiado la forma de ver y entender las series en televisión, bajo la máxima de «que se joda el espectador medio» y que consiste, como él mismo explica, en adoptar una mayor libertad creativa a la hora de escribir los guiones, relegando a segundo plano si el espectador será capaz de seguir o interesarse por la trama: «Mire, no me importa si confundo a algunos espectadores. Si no pueden seguirlo, que se jodan» (Alzaga). En el otro extremo, en el seno de la cultura *mainstream* se sitúa Jeffrey Katzenberg, exdirector de Walt Disney Animation Studios y fundador junto a Steven Spielberg de Dreamworks, quien afirma: «Me parece que toda mi vida he trabajado para el gran público. Para tener un impacto sobre los espectadores. Trabajo para la audiencia. Para mí es un orgullo. Y yo diría que el público es un buen guía, un buen patrón. En todo caso, mi patrón es él» (Martel 67). De acuerdo a esa máxima, compartida por buena parte de la industria hollywoodiense, se produce en función no ya del público estadounidense sino de los mercados internacionales, cuya recaudación en taquilla ha venido cobrando una importancia cada vez mayor para los productores.

Lo determinante para constatar que el polo *mainstream* sigue siendo operativo es entender cómo sus preceptos afectan, no solo a la distribución, sino a la propia génesis de las obras. Esto se hace reconocible a través de los grupos focales y los *test-screenings*, dos conceptos esenciales de la industria. La prioridad de un estudio antes de dar la luz verde a un proyecto es determinar cuál es su público potencial, cosa que en Hollywood se establece fundamentalmente a partir de la edad, el género y el color. Una vez rodada la película, para orientar la campaña de lanzamiento o incluso corregir el metraje, se hacen encuestas minuciosas a perfiles seleccionados de público y pases en los que analizar la reacción de la audiencia (Martel 93). Un caso canónico es el de *La boda de mi mejor amigo* (1997), a la que se le añadió una escena final en la que se ve a la protagonista bailando con un amigo, para contrarrestar la amarga sensación que le había dejado al público, durante los *test-screenings*, el desenlace anterior, en el que se Julia Roberts quedaba sola.

En conclusión, la supuesta revolución que supuso en los 60 la caída de fronteras entre la alta y baja cultura, no debe ser leída como una total indistinción, como prueba, por un lado, el hecho de que varias décadas después el tema de la cultura del espectáculo aún suscite encendidas polémicas y, por otro, la constatación de que sigue habiendo criterios diferenciales entre las dos esferas, pero eso sí, entendiéndolas como

polos en los que es posible ubicarse más o menos cerca del centro y entre los que se establecen zonas de continuidad.

1.4. Tercer concepto: *literatura latinoamericana*

Otro concepto muy cuestionado últimamente, y que aparecerá en varias ocasiones a lo largo de este estudio, es el de *literatura latinoamericana*. No aspiro a resolver aquí un debate que dura ya más de una década, desde que el escritor costarricense Carlos Cortés publicara su artículo «La literatura latinoamericana (ya) no existe» (1999), pero sí considero necesario realizar algunos apuntes previos para, al menos, aportar algo de autoconsciencia y reflexión al debate, ya que en la delimitación del corpus, implícitamente, esta etiqueta se encuentra operativa.

Desde que Cortés levantara la liebre, importantes voces de la literatura, como Jorge Volpi, Álvaro Enrigue y Jorge Franco, y de la crítica, como Gustavo Guerrero, Jorge Fornet, Eduardo Becerra o Jacques Leenhardt, han aportado distintos enfoques y matices.

En 2.2.2 se repasarán algunos de los movimientos más notorios en el campo literario latinoamericano de los 90, por lo que no ha lugar adelantarlos aquí; sin embargo, es indispensable matizar que el tándem formado McOndo y el *Crack*, seguramente los dos movimientos generacionales de la época con mayor repercusión mediática y académica, no son necesariamente los más representativos ni, desde luego, copan la totalidad del campo. Como postuló Fornet, «lo demás no es silencio. Fuera de esos dos focos de atención se halla casi toda la literatura actual» (2007). Esta consideración es pertinente porque parece lógico pensar que una parte del debate surja a colación de la contienda generacional que varios escritores de los 90 mantuvieron con los del *boom*. En su lucha por hacer visible un proyecto literario propio, diferenciado de los relatos modernos que vertebraron la idea de América Latina durante los 60 y los 70 —y que Gustavo Guerrero cifra fundamentalmente en el metarrelato marxista, en torno a la Revolución cubana, y el metarrelato de lo real maravilloso—, era inevitable acabar enfrentándose al concepto mismo de lo latinoamericano. Aquí las actitudes de los dos grupos difieren. Los mcondianos sostienen la idea de una cultura propia del subcontinente, que forjada a través del desarrollo urbanístico de las megalópolis, la expansión del consumo y la implantación de los medios de comunicación de masas. No obstante, coincido con Fornet en su advertencia de que «los autores de *McOndo* proponen un inventario tan

incluyente y sesgado que, sin dejar de ser cierto, diluye, por exceso, cualquier posible proyecto continental» (2007).

Por otro lado, Padilla, en el *Manifiesto Crack*, sostiene que sus novelas se ubican en un cronotopo cero. Aunque apelan a la tradición literaria continental, estos escritores aspiran a abordar temas ajenos. Sería arriesgado aventurar una opinión unánime del grupo en torno a la existencia o no de la literatura latinoamericana, pero sí resulta significativo que en sus filas se encontrara Volpi, uno de los más activos detractores de esta categorización. Entre ambos grupos y otras figuras satelitales se va conformando un relato, con ciertas líneas comunes, de escritores que exigen ser leídos fuera de ciertos tópicos que parece comportar su sempiterna etiqueta: «el imaginario de la América mágica, revolucionaria o telúrica, la figura del escritor comprometido cuyas narraciones tratan de desentrañar las claves de la historia nacional, la ficción autosuficiente y totalizante se conciben como construcciones de un pasado ya no vigente» (Becerra 2013). Así pues, el debate está parcialmente atravesado por una lucha intergeneracional que amenaza con eclipsar las opiniones y, sobre todo, las prácticas de muchos otros escritores. Dicho lo cual, también sería reduccionista limitar a esta coyuntura una cuestión tan compleja, que tiene como telón de fondo el fin de los relatos de la modernidad y el cuestionamiento de las identidades nacionales. Por ello, se impone indagar un poco más.

Francisca Nogueroles sostiene que la primera característica para definir la narrativa latinoamericana de los últimos años es «la extraterritorialidad», en virtud de la cual la diversidad habría sustituido a la identidad y, como consecuencia, «la creación literaria se revela ajena al prurito nacionalista» (2008a: 20). En este sentido, Rodrigo Fresán ha hecho famosa la máxima «mi patria es mi biblioteca» (Boido 1998); también el colombiano Mario Mendoza secunda la misma idea:

Y me di cuenta de que todas las tribus del planeta tenían que ver conmigo (...). Redes secretas y misteriosas nos llevan de Guinea Ecuatorial a Bolivia, de Shanghai a Lima, de las pirámides de El Cairo a Teotihuacán. América Latina comienza en San Francisco, pasa por Kampala y termina en Hiroshima y Kyoto. Porque ser cosmopolita no significa viajar mucho, sino considerarse, como los filósofos que acuñaron el término de la época de Alejandro Magno, ciudadano del mundo. (VVAA 2004:131)

Volpi defiente que lo único que une al grupo de los 90 —además de «una relación con el *Boom* nada traumática»— es que «ninguno cree que un escritor latinoamericano

deba parecer, ay, latinoamericano» (2009:156). En opinión del novelista mexicano, el adjetivo geográfico que acompaña a la literatura del subcontinente, hoy en día, es poco más que una etiqueta cómoda para críticos, académicos y periodistas que habrán de reciclar sus suplementos culturales y sus departamentos universitarios cuando, en pocas décadas, se confirme su inutilidad (2004:222). Tras las palabras del escritor mexicano, subyace la idea goethiana, solo que adaptada al contexto de las editoriales transnacionales y los horizontes postnacionales, de modo que aquella *Weltliteratur* puede ser traducida hoy como una literatura global. La lucha de Volpi parece, por un lado, la lucha contra los apellidos de dicha disciplina artística. Como sostiene Becerra:

Para muchos, ponerle un adjetivo a la palabra «literatura» —social, latinoamericana, realista, fantástica, europea, femenina, negra, indígena— supone rebajar, limitar y constreñir sus méritos y alcances y someter su práctica a intereses espurios por ser ajenos a su órbita. Todo adjetivo es ideológico pero, se diga lo que se diga, la literatura es un discurso que discurre por espacios sociales e históricos, y esta vertiente de su devenir resulta fundamental y le añade matices: no necesariamente reduce su radio de acción, también lo enriquece. (2013)

Por el otro lado, es la lucha contra las denominaciones de origen. En ese sentido, Patricio Prón apunta que la literatura latinoamericana «es más bien un deseo o una aspiración de los europeos, del mismo modo que para nosotros puede existir una literatura europea, algo que, la verdad, no es más que una abstracción» (Ojeda 2010). Aunque siempre es conveniente recordar que las agrupaciones continentales, y más aún cuando se quieren hacer pasar por unidades culturales, tienen algo de entelequia, Prón pasa por alto la columna vertebral que supone el español en América Latina.

Cuando Volpi afirma que ningún autor de su generación quiere ser leído como latinoamericano, incurre en la imprecisión, sobre la que alertaba Fornet, de pensar que todo lo demás es silencio. En el otro extremo del debate, aunque en el mismo congreso de Seix Barral al que asistió el novelista mexicano, Santiago Gamboa, defendió que «la literatura colombiana ha hecho un aporte significativo al género con la figura del sicario» (VVAA 2004:81), frase que no puede ser entendida si no se acepta una tradición común. Parece que la literatura de dicho país ha refundado su prurito nacional en torno a la narcoviolencia. Así lo confirman las palabras de Jorge Franco, todavía en el mismo congreso, contraviniendo de la tesis de la mayoría de sus colegas:

De todos los temas se escribe en la actual literatura latinoamericana, y por más que las diferencias con otras literaturas se hayan ido desvaneciendo, la nuestra sigue teniendo sello único, indeleble e intransferible que le permite su reconocimiento con sólo leer unas cuantas frases; pocas literaturas en el mundo conservan la fuerza y la vitalidad de la literatura latinoamericana, y esta virtud se da, simplemente, porque seguimos contando nuestro continente, que a pesar de sus dificultades y atropellos, a pesar de seguir atrapado en las limitaciones del subdesarrollo, es tierra de sobrevivientes, donde vivir todavía se parece a una hazaña, y es bien sabido en la literatura que quien vive una hazaña tiene mucho que contar. (VVAA 2004:46)

El discurso de Franco se extrema en sus planteamientos nacionalistas. Implícitamente, su propuesta niega a la escritura de Volpi, Bellatin y tantos otros esa «fuerza y vitalidad» por no contar su propio continente. Pero tampoco se la concede, por ejemplo, a la europea o la norteamericana, por no ser «tierra de sobrevivientes». Esta aportación revela los riesgos que comportan este tipo de etiquetados cuando se los asocia a juicios de valor poco matizados. Sin necesidad de realizar declaraciones tan románticas, escritores como Yuri Herrera o Emiliano Monge han situado sus proyectos narrativos en contextos concretos y cercanos, empujando un lenguaje y un imaginario autóctono sin menoscabo de su proyección universal. Antes estos casos, cabe preguntarse «¿pierden valor si el adjetivo mexicano o latinoamericano aparece para describir alguno de los rasgos de su argumento o escritura? ¿Son incompatibles con una posible vinculación con otras tradiciones no específicamente autóctonas?» (Becerra 2013)

Frente al cruce de opiniones, Guerrero apuesta por focalizar el debate: la discusión gira, en el fondo, en torno a un problema esencialmente semántico: «la interpretación del sentido del término latinoamericano cuando se le utiliza para calificar a la literatura de la última generación de novelistas y escritores del área» (2009: 27). Cuando Cortés se pregunta si sigue siendo «a estas alturas hablar de literatura latinoamericana», aclara, «es decir, de una literatura latinoamericana consciente de serlo y con un proyecto más o menos compartido» (2007). Si esto es lo que se entiende que añade la categorización, habría que conceder que seguramente no sea procedente emplearla, pero que tampoco lo fue nunca, más allá de un grupo reducidísimo de autores que eclipsaron a tantos otros de su época, apropiándose del concepto de lo latinoamericano. De ser operativa la etiqueta, lo sería más como constatación que como proyecto. En esa dirección va la propuesta de Piglia:

La literatura nacional es la que organiza, ordena y transforma la entrada de los textos extranjeros y define la situación de lectura. Que yo diga, por ejemplo, que me interesa Brecht o William Gaddis no significa nada; habría que ver más bien desde dónde los leo, en qué trama incluyo sus libros, de qué modo ese contexto los contamina, de qué forma puede «recibir» su escritura la lengua nacional. En el fondo, uno se apropia de ciertos elementos de las sobras extranjeras para establecer parentescos y alianzas que son siempre una forma de aceptar o de negar tradiciones nacionales. (1986:86)

La reflexión del escritor argentino para la literatura nacional puede aplicarse a una dimensión regional y, llegado el caso, continental. La cuestión de las distintas escalas no es menor. En ese sentido, Andrés Neuman sostiene que «no hay una literatura latinoamericana sino 20. Son muy distintos el síndrome-de-isla que tienen en el Caribe y el síndrome-de-ombigo de los argentinos. A los ecuatorianos, por su parte, no les queda más remedio que ser cosmopolitas, porque escribir en clave nacional es colocarse en una tradición postergada» (Rodríguez Marcos). Es cierto que el adjetivo *latinoamericano* se utiliza en muchas ocasiones a modo de brocha gorda, cuando se podría ser mucho más preciso con una compartimentación más ajustada. Sin embargo, el nivel inferior no tiene por qué negar el más general.

Neuman reconoce en Bolaño a un maestro, apreciación que es compartida por buena parte de los escritores latinoamericanos (aunque Neuman lo sea solo parcialmente). Y a pesar de que la repercusión del autor de 2.666 es internacional, sería absurdo sostener que su impacto ha sido el mismo en Estados Unidos o Europa que en América Latina. La lógica que aplicaba Piglia, se corrobora. En el tablero de la *bolañización*, la posición de España revela, eso sí, que la única manera de aceptar las etiquetas regionales es con relativismo: aquí la cuestión de la lengua y otros factores (como que el escritor chileno fijara su residencia en Cataluña) hacen que sea más relevante el vínculo Iberoamérica que el vínculo Europa. Aplicar etiquetas regionales no impide que se pueda ser más o menos latinoamericano, más o menos argentino, más o menos español y más o menos híbrido.

El fin de los relatos modernos y los nuevos horizontes postnacionales obligan pues a reconfigurar lo latinoamericano, pero no lo niegan necesariamente:

como buenos hijos de la postmodernidad, nuestros últimos escritores, muchos nacidos después del boom, son los primeros que viven su identidad latinoamericana no como una evidencia indiscutible e intangible, no como una esencia prácticamente sagrada, sino como un objeto histórico sujeto a cambios y

variaciones, que puede construirse y reconstruirse, y que no excluye la libertad de elegir entre diversas versiones ni la posibilidad de reinventar versiones más personales o individuales. (Guerrero 2009: 28)

2. Batallas en el campo literario hispanoamericano

2.1. La llegada de Puig

2.1.1. La sombra del *boom* es alargada

El papel de las editoriales

La mayoría de autores centrales de los 60 —Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa y Carlos Fuentes— vieron la luz, entre otros factores, gracias al esfuerzo de algunas editoriales a las que Rama se refiere como «culturales» para «realzar una tendencia que en ocasiones manifestaron en detrimento de la normal tendencia comercial de una empresa, llevándolas a publicar libros que previsiblemente tendrían poco público pero cuya calidad artística les hacía correr el riesgo» (174). Entre todas ellas destaca el papel central que jugaron Fabril Editora, Sudamericana, Losada, Fondo de Cultura, Seix Barral y Joaquín Mortiz. Los catálogos de dichas empresas relativizaron su interés en el habitual material extranjero para prestar más atención a las obras nacionales o latinoamericanas. Este saludable planteamiento editorial difiere bastante, como se verá a través de un breve recorrido histórico, del que treinta años después encontrarían las nuevas generaciones. En el curso de los años, advierte Rama, «varias desaparecieron, otras sobreviven arruinadas y otras resurgieron vigorosamente mediante la producción de la peor línea de best sellers» (174).

La crisis económica de los 70, sumada al avance de las multinacionales, cambia el escenario, dando al traste con la autonomía editorial de América Latina y dejando paso a lo que Volpi llama el «neocolonialismo editorial» (2009:157) y Alan Pauls «el pulpo editorial español» (2009c). Aunque no puede afirmarse que con anterioridad a este periodo hubiera un mercado latinoamericano del libro unificado, el nuevo panorama no mejorará esta balcanización, ya que la difusión de los escritores países pasará necesariamente por España y los nuevos gigantes, obedeciendo a una lógica de consumo masivo, deben buscar títulos con un alto margen de fiabilidad en el mercado. Ante esa situación:

Seix Barral procuró exitosamente representar no sólo a España sino a todo el orbe de la lengua española (los premios internacionales fueron su manifestación externa) pero tanto la fragilidad de las editoras culturales españolas como la irrupción en España de las multinacionales (sobre todo alemanas) en un proceso de concentración de capital habrían de fijar los límites del esfuerzo y conducir al mismo fracaso que se había registrado en América Latina. (Rama 1984: 177)

Los golpes militares en países de tanta relevancia para el mercado editorial como Chile y Argentina, además de la crisis del petróleo pusieron freno entre 1973 y 1976 a la exportación española a los mercados latinoamericanos, obligando a algunas editoriales españolas a replegarse temporalmente y a otras directamente a echar el cierre. El período conocido como *postboom* empieza con dificultades para los nuevos autores.

En un estudio minucioso, que rehúye los tópicos sobre el campo editorial de la época, Burkhard Pohl intuye que lo que más distingue «la promoción editorial del post-boom de los tiempos del boom es la falta de un prestigioso galardón literario como el Premio Biblioteca Breve, entregado por última vez en 1972» (2005:218). En este sentido, sí podemos hablar de un cese de atención y promoción de autores latinoamericanos, aunque el problema afecta también a la joven narrativa española». Sin embargo, aclara el profesor alemán, muchos editores rescatan autores anteriores como José María Arguedas, Manuel Mújica Láinez, Miguel Otero Silva o Juan Carlos Onetti, recuperan para versiones españolas algunas ediciones latinoamericanas de los autores del *boom* y, por supuesto, siguen publicando sus nuevos trabajos. Aún así, como demuestran la Nueva Narrativa Hispánica de Seix Barral y la Serie Latinoamericana de Planeta o los catálogos de editoriales pequeñas como Laia, Lumen y Tusquets, se mantiene un cierto interés por jóvenes autores (2005:219). En síntesis, se continúa publicando a autores nuevos, pero hay poco margen para su difusión y consagración.

El periodo que sigue desde ese momento es imprescindible para comprender la coyuntura de los 90. Hasta 1982, las editoriales españolas (especialmente Seix Barral, Bruguera, Argos Vergara y Alfaguara) conservan interés en la literatura latinoamericana; tanto es así que unas 40 editoriales españolas tienen en sus catálogos un mínimo de 139 autores, en su mayoría contemporáneos. Seix Barral, principal escaparate de dicha literatura, mantuvo su rol central incluso después de su compra por Planeta. Pero entre 1981 y 1984 otra crisis económica en Suramérica llevó a la quiebra, o a tener que venderse, a numerosas empresas. Estos procesos de concentración nacionales y trasnacionales formaron los grupos editoriales que hoy conocemos.

Bruguera, cuyo negocio dependía de los mercados latinoamericanos, tuvo que cerrar, Alfaguara se apartó de los autores del continente (aunque mantuvo en sus filas a Benedetti o Cortázar), Planeta pasa a ocuparse de la nueva novela española y Plaza y Janés se centra en escritores latinoamericanos de gran venta aprovechando los vacíos dejados por otros sellos.

Aunque a principios de los 70 se dio por muerto al *boom*⁸ y se veía ya como anticuada la fórmula del realismo mágico, el premio Nobel a García Márquez y el éxito de Isabel Allende, en los 80, prolongaron su estela mediática de tal manera que los escritores de los 90 tuvieron que luchar por abrirse paso contra los que ya eran, empleando la expresión de Becerra, no sus padres, sino sus «abuelos literarios». (Becerra 2008: 165).

2.1.2. Manuel Puig: su imposible lugar en el *boom*

Afirmar que Manuel Puig ocupó un lugar periférico en el *boom* —entiendo este como un fenómeno de campo cultural antes que como un movimiento con aspectos literarios compartidos— o decir que en realidad perteneció al *postboom* son dos maneras de formular la misma idea. Sin embargo, el pensamiento crítico, necesitado de una cierta ordenación, se ha esforzado por encontrar fronteras fiables. Donald Shaw establece la diferencia entre el *boom* y el grupo posterior en 1975 (cit. en Pohl 2005: 210). Donoso se atreve a esbozar una lista de integrantes de este grupo, aclarando que debe tomarse solo como un juego. El escritor chileno considera que el público, en los márgenes del *boom*,

ve agruparse a un número mayor de escritores, todos con reputaciones sólidas, con traducciones alabadas, y cuyos nombres alcanzan, en algunas partes más que en otras, a todo el ámbito del idioma castellano: el grueso del *boom*, compuesto por Augusto Roa Bastos, Manuel Puig —el más brillante del grupo—, Salvador Garmendia, David Viñas, Carlos Martínez Moreno—cuya novela *Con las primeras luces* merecería mayor renombre—, Mario Benedetti, Vicente Leñero, Rosario Castellanos, los chilenos Jorge Edwards y Enrique Lafourcade, Augusto Monterroso, Jorge Ibargüengoitia, Adriano González León, además de otros

⁸ Emir Rodríguez Monegal, concretamente, dio por muerto al *boom* en 1973.

cuyos nombres se me escapan, como decían los cronistas de sociedad. (1998: 131)

La propuesta es discutible —Shaw, por ejemplo, incluye en ese grupo a Skármeta y excluye a tantos otros—, pero sirve en cualquier caso para sentar las bases de la distinción entre Puig y el *boom*. esta, no obstante, es mucho más compleja. Cuando Ricardo Garduño le pregunta cómo ingresó en el *boom*, el escritor argentino responde: «Yo no soy amigo personal de alguno de ellos y tampoco vivo en la misma ciudad que ellos, no veo por qué tenga que formar parte en ello» (Romero 2006: 100).

En 1956, con 24 años, Manuel Puig se instaló en Roma con una beca para estudiar dirección en el Centro Sperimentale di Cinematografia. En 1963 se mudó a Nueva York, donde trabajó para Air France. En Roma escribió unas líneas que acabarían por convertirse en su primera novela, *La traición de Rita Hayworth*. Desde Estados Unidos, y aprovechando sus constantes viajes, empezó a mover la publicación del manuscrito que había terminado en 1965. Ese mismo año quedó finalista del premio Biblioteca Breve de la editorial Seix Barral, pero la obra no vería la luz hasta 1969, cuando él ya había regresado a Buenos Aires. De esta breve relación de acontecimientos se deduce que Puig estuvo fuera durante el tiempo en que se forjaron las relaciones personales y afinidades políticas entre los miembros del *boom*, así como en el momento de la revolución cubana y, sobre todo, en los años de la explosión literaria y mediática del fenómeno. No obstante, hay que afirmar que él no fue un escritor extranjero en Argentina, o al menos su literatura no lo fue; prueba de esto es que no encontró una voz propia hasta que no se centró en aquello que mejor conocía, la existencia de la gente de su General Villegas natal. Las consideraciones de Bourdieu sobre la conformación del campo literario resultan iluminadoras en este punto:

La cuestión fundamental consiste entonces en saber si *los efectos sociales de la contemporaneidad cronológica o tal vez incluso de unidad espacial*, como el hecho de compartir los mismos lugares de reunión y encuentros específicos, cafés literarios, revistas, asociaciones culturales, salones, etc., o de estar expuestos a los mismos mensajes culturales, obras de referencia comunes, planteamientos obligados, acontecimientos relevantes, etc., tienen suficiente poder para determinar la autonomía de diferentes campos, una problemática común, entendida o no como un *Zeitgeist*, una comunión espiritual o de estilo de vida, pero sí como un espacio de los posibles sistemas de tomas de posición diferentes respecto al cual cada uno tiene que definirse. (2002: 299-300)

Esto supondría, por ejemplo, que Puig y Warhol, aun perteneciendo a campos diferentes, podrían ser artísticamente más cercanos –las obras del uno ayudan a comprender las del otro y viceversa- que el escritor argentino respecto a los autores del *boom*, ya que Puig y Warhol compartieron unidad espacial, estuvieron expuestos a los mismos mensajes culturales, etcétera. En esta línea apunta también el ensayo *Fuera de campo*, de Graciela Speranza, que reinterpreta a autores como Borges, Cortázar, el propio Puig o César Aira desde sus similitudes con Marcel Duchamp. Se puede por lo tanto estudiar a Puig sacándolo del canon literario y poniéndolo en contacto con otros como el cinematográfico o el de las artes plásticas, si bien está claro que el textual fue su soporte predilecto. Él mismo dio varias pistas en este sentido, distanciándose por un lado de los autores del *boom* y, por otro, de la literatura en general. A la pregunta de si Kafka es importante para su escritura, Puig contesta: «No tengo modelos literarios porque no he tenido grandes influencias literarias en mi vida. Ese lugar ha sido ocupado por el cine. (Corbatta 2009: 241).

Puig y sus coetáneos

Adicto al cine clásico de Hollywood, devoto del tango y el bolero y hechizado por los radioteatros y la televisión, Puig fundó el mito del escritor que procede de fuera de la literatura. Este gesto, rastreable en su escritura, presente sobre todo en sus posicionamientos dentro del campo literario, es una de las claves de su *golpe legalizador* y, como tal, abrirá un camino que transitarán varios autores de entresiglos, como Alejandro López o Dani Umpi. En palabras de Martín Prieto, la anomalía de su obra proviene «de su no pertenencia al sistema literario, de su carácter solitario, insular, de, como anota Pere Gimferrer, su diferencia absoluta con toda la literatura que la acompaña o, directamente, “con casi toda la literatura”» (2006: 414)⁹. Esta actitud, que décadas después ha sido reinterpretada como giro liberador, le valió, como ocurre con los gestos vanguardistas, el rechazo de sus coetáneos, especialmente de aquellos que más se preciaban de defender una cultura letrada.

⁹ En otro punto de su trabajo, Martín Prieto sugiere que estos presupuestos estéticos explican que «la obra de Puig no haya tenido una proyección en la literatura argentina». El principal propósito de este ensayo será lograr mostrar de manera convincente que tal afirmación no sólo no se cumple en el campo argentino, sino que tampoco lo hace en el latinoamericano.

Ya solo el canon personal que Puig dejó ver entre cartas y entrevistas resulta muy heterodoxo. En su vertiente más acorde con las convenciones de la alta cultura y con los gustos que imperaban entre los escritores centrales de su época, dice sentirse muy atraído por Kafka y Faulkner, aunque se apresura a matizar que «no es que los haya leído exhaustiva ni apasionadamente» (Corbatta 2009: 241). La lectura de Joyce también resultó ser bastante sui géneris: «Yo lo que tomé conscientemente de Joyce es esto: hojeé un poco *Ulises* y vi que era un libro compuesto con técnicas diferentes. Basta. Eso me gustó» (Piglia 1993: 115).

Al margen de las obras más representativas, Puig no leyó mucha de la llamada literatura popular; la cultura de masas lo cautivó más bien por otros medios. No sólo niega haber leído *Los misterios de París*, de Eugène Sue, sino que afirma: «Jamás leí un folletín en mi vida, pero sí vi mucho cine folletinesco, oí mucha radio folletinesca» (Monegal 1972: 26). Y en 1981 declara:

Me gusta, te decía, el folletín. Es más: soy hijo del folletín. Y agrego, y no es cargada, aunque a muchos les parecerá que sí; los escritores que más admiro son Abel Santa Cruz y Alberto Migré¹⁰. Esos son escritores y no macanas. Manejan sus historias, sus argumentos, con oficio y maestría y cautivan a millones y millones de personas a través de la TV. Realmente los admiro y respeto. Son envidiables. (Almada Roche 1992: 42)

En la misma entrevista, confiesa que le gustaría escribir para la televisión, ya que es un «medio de alcances incalculables». Puig, como había declarado en otras ocasiones, se sentía absolutamente fascinado por ella. Más adelante da cuenta de cómo la cultura audiovisual ha incidido en su sistema de valores como receptor:

Se pierde mucho tiempo leyendo. ¿Para qué leer? Mejor es vivir, disfrutar de la vida. (...) La vida de por sí es complicada, no le busques más complicaciones. Ocurre que soy perezoso, un típico haragán que quiere que le hagan las cosas. Leo a veces, cuando tengo ganas, biografías, un poco de historia, pero más leo historietas o veo dibujitos animados... Tom y Jerry, Donald o la Pantera rosa. O si no miro teleteatros, otra de mis grandes pasiones. (...) Se aprende mucho mirando teleteatros. (1992: 50)

De la literatura latinoamericana de su época, salva principalmente a los cubanos José Lezama Lima, Guillermo Cabrera Infante y Severo Sarduy (Romero 84). Además, añade «admiro mucho a Octavio Paz, como poeta y ensayista. Hay en el Museo de Arte

¹⁰ Alberto Migré destacó como guionista de radioteatros y autor de varias de las telenovelas más exitosas de Argentina. Fue nombrado Ciudadano Ilustre de Buenos Aires. Abel Santa Cruz fue reconocido como guionista de radio, películas y telenovelas, llegando a tener en antena tres al mismo tiempo.

Moderno de México un poema plástico de él, que se lee caminando, escrito con letras luminosas en un cuarto oscuro, y es el experimento reciente más fascinante que he visto». Resulta llamativo que lo primero que le venga a la cabeza del Nobel mexicano de Literatura sea un poema plástico. En las cartas a su familia encontramos que su relación con la poesía no es muy fluida: «Veo que el mundo de la literatura está lleno de bluffs. (...) Otro conocido de Barcelona, Pedro Gimferrer, crítico y poeta, me regaló en el último viaje su último libro de poemas, y me parece que vale mucho pero qué género fue a buscar, me parece que la poesía no se presta para expresar las cuestiones del presente» (2006: 96).

Dentro de la tradición argentina, Puig apreciaba el uso que hacía Roberto Arlt de la cultura de masas y del mal gusto e incluso adoptó rasgos suyos durante la redacción de *La traición de Rita Hayworth*. Tras leer la recopilación de artículos *Aguafuertes porteños*, entusiasmado, escribe: «Bueno, me resultó utilísimo porque hace un uso especial del lunfardo desastroso porque *se complace en eso* y hace uso y abuso. Me vino muy bien porque tenía mis dudas sobre eso y me decidí a corregir unas cuantas expresiones» (Puig 2006: 94). Respecto a Borges, una parte de la crítica se ha esmerado en encontrar analogías e incluso influencias de Borges en Puig:

La reflexión sobre el universalismo a que tiene derecho un país formado en mosaico, la parodia de la escritura erudita (llevada a su esplendor en el juego con las notas al pie en la ficción), la sutil puja con los géneros menores y el coqueteo con las manifestaciones triviales, así también como su peculiar concepto del derecho a una transposición (o «traducción») que, como representación mediada, exista como manifestación original. (Amícola 2008: 298)

Sin embargo, las diferencias entre ambos escritores, en términos personales y estéticos, son enormes. Puig decía admirar al autor de *El aleph* porque «es elitista y depurado, pese a que él habla pestes de mí, él tiene un gusto por la elegancia que yo no comparto, a mí me apasiona el mal gusto. Él no me ha leído, porque se quedó nada más en el título de mis novelas. Títulos que considera horribles» (Romero 2006: 103). Esto último hace alusión a la sentencia despectiva de Borges cuando había afirmado que *Boquitas pintadas* era «un libro de Max Factor» (Cabrera Infante 2001).

Puig sufrió también el rechazo de Cortázar; en este caso, desdén literario, misoginia y homofobia iban de la mano cuando el segundo tachaba al primero de «lector femenino» (Amiano 2009). Puig, por su lado, escribió: «Saqué de la biblioteca ‘La Rayuela’ de Cortázar, bastante simpática pero medio pobretona. Al principio me

gustaba mucho pero después entra a repetirse y chau. Tiene menos escrúpulos que yo, que tengo terror a repetir los trucos, la nueva novela es novedad tras novedad» (Puig 2006: 253).

Las deliberaciones de los jurados en dos premios a los que Puig concurrió, dan buena cuenta del rechazo que despertaba su literatura en el campo literario de la época. En 1965, en el premio Biblioteca Breve de Seix Barral, galardón simbólico por su importancia en la consagración de varios autores latinoamericanos de entonces, *La traición de Rita Hayworth* empató en la ronda final de votaciones con *Últimas tardes con Teresa*, de Juan Marsé. La discusión sobre quién debía llevarse el galardón fue bastante tensa: Luis Goytisolo apostó por *La traición de Rita Hayworth*, mientras que Vargas Llosa se opuso tajantemente, por considerar que la obra era poco literaria y que su autor escribía «como Corín Tellado» (M. Sotelo 2005: 399). Mucho tiempo después, reiteraría su rechazo por Puig al decir que sus novelas eran las más representativas de la llamada «“literatura liviana”, tan emblemática de nuestro tiempo: una literatura placentera que no exige ni tiene otro fin que el de entretener» (Vargas Llosa 2001). En aquella pugna, Goytisolo acabó por retirarse del jurado para desbloquear la situación. En otra ocasión, Juan Carlos Onetti se negó a que *Boquitas pintadas* obtuviera el premio de la revista *Primera Plana* y afirmó que él ya sabía cómo hablaban los personajes de Puig y cómo escribían cartas pero que, en cambio, no sabía cómo escribía Puig, cómo era «su estilo» (Prieto 2006: 412). Esta desvalorización se hizo extensiva a la crítica: Ángela Dellepiane excluirá al autor de *Pubis angelical* de su balance de la literatura argentina porque, según ella, «sus libros son sabrosos, emotivos, humorísticos, desiguales en su construcción novelesca. De allí a que sean literatura...» (Prieto 2006: 412).

En su análisis de los distintos enfoques desde los que asimilar la cultura de masas, Eco aporta una clave para entender las reacciones que despertó la obra de Puig:

Si la cultura es un hecho aristocrático, cultivo, celoso, asiduo y solitario de una interioridad refinada que se opone a la vulgaridad de la muchedumbre, la mera idea de una cultura compartida por todos, producida de modo que se adapte a todos, y elaborada a medida de todos, es un contrasentido monstruoso. La cultura de masas es la anticultura, (...) llega a constituir el signo de una caída irrecuperable, ante la cual el hombre de cultura (último superviviente de la prehistoria, destinado a la extinción) no puede más que expresarse en términos de Apocalipsis. (1985: 12)

Puig reconocía el rechazo que despertaba y, para explicarlo, apuntaba precisamente a la ruptura con la literatura que suponía su obra:

Para mí ese rechazo es un aplauso (...) porque aunque algunos de ellos son jóvenes, todavía, pertenecen a una cultura tradicional con la que yo no tengo nada que ver. Mis raíces son diferentes, están en artes populares como el cine y el cancionero. Si esos autores no me aprecian es porque se resisten ante una corriente renovadora de las que mis obras forman parte. (Romero: 84-85)

La brecha con sus coetáneos y, sobre todo, con los autores centrales del canon, se hacía palpable a cada paso: tras su afortunado discurso en la recepción de un premio en Italia, por el que recibió numerosos elogios, el escritor argentino se pregunta (Puig 2006: 338) cómo debieron de haber sido las intervenciones de «las momias de Onetti y Jorge Amado», anteriores ganadores del galardón. En otra de sus cartas se queja de que la revista «*Nuevo Mundo* le hace el caldo gordo al asqueroso Vargas Llosa (...) Muerte a todos los barralistas». Puig se había sentido maltratado por Barral, no solo por quedar finalista en el premio, sino por las complicaciones ulteriores para publicar su novela, que tendría que esperar hasta 1971 —antes fue publicada en Francia y Suramérica— para formar parte del catálogo de la editorial. Así se explica la dureza con la que cargará contra el canon del editor:

Haciendo un gran esfuerzo estoy leyendo (sacados de la Biblioteca Municipal de la calle 53, frente al Museo de Arte Moderno) a todos los autores de habla hispana que están *tallando* en el momento, sobre todo los que gozan de la aprobación de Carlos Barral. Y la verdad es que el cuadro me está resultando de una pobreza terrible, sobre todo después de leer el chatísimo «Siglo de las luces» de Alejo Carpentier, un cubano que en París han llevado a la cumbre, y es NADA (sic.). Después de leer tantos autores veo que esa novela de Sábato que tanto me pudo, tiene por lo menos el mérito de intentar nuevas formas. Y ese mérito sí que lo tengo yo, estoy siempre ensayando con algún procedimiento nuevo de narración. (Puig 2006: 242)

Uno de los motivos de la exclusión de Puig de determinados círculos, y quizás el que más lo enervaba, era la política. Según él, su derrota en el Biblioteca Breve se debe a la ideología marxista de Barral, que lo llevaba a premiar a otros comunistas, aunque su valor estético fuera menor. Sus actitudes políticas, siempre claras pero con un peso menor en sus obras que en las novelas del *boom*, hicieron de él un escritor *non grato* para la izquierda y para la derecha. Como relata Lidia Santos, la izquierda latinoamericana acusó a Puig de promover la recepción lúdica del «arte de los medios» (2001: 32), sin atender a sus condiciones de producción, y le reprocharon la utilización

de obras de cine norteamericano y del tango, que por aquel entonces era considerado «anacional». Estas corrientes no supieron tasar el contenido ideológico de novelas como *The Buenos Aires affair*, *El beso de la mujer araña* o *Pubis angelical*, ni entendieron el lugar desde donde practicaba su compromiso político. El propio Puig explicaba así su manera de entender los roces entre cultura y política:

Creo que en un momento los integrantes del *boom* creyeron que la literatura podría tener un papel muy activo político y en efecto creo que formaron parte de todo este fermento que hubo de izquierda, muy alentador, pero con el paso de los años han sucedido cosas terribles en Latinoamérica como la pérdida de Chile, por ejemplo. Personalmente creo que la literatura puede aportar algo socialmente, pero creo que es un aporte muy modesto, porque nuestras obras van ya a un público muy preparado. (Romero 2006: 101-102)

Puig apostaba más bien por equilibrar compromiso político y estrategias de seducción: «Más bien lo que me viene del cine es mi gusto de contar de modo accesible, ameno, de hacer espectáculo al mismo tiempo que realizo mis experimentos de lenguaje. Pero ese es un gusto adquirido como espectador, no como realizador...» (García Ramos 1993: 158). Solía decir que quería hacer una literatura muy discreta y así poder agradar a quien tuviera sus gustos: «Me interesa la comunicación, que sea accesible la lectura. Me interesa que se mantenga el interés narrativo —sobre todo a partir de la segunda novela tuve clara esa cuestión» (Sosnowski 1973: 72). Estas declaraciones contradicen la propuesta estética de sus novelas y, pose o no, forman parte del cruce de afinidad y distanciamiento que Puig sostenía con el gusto popular y de la divergencia que existió entre lo que disfrutaba como receptor y lo que produjo como escritor. Es cierto que puso mucho empeño en lograr la seducción a través de la narración (sobre todo tras *La traición de Rita Hayworth*, como él mismo reconoce) y en hacer una literatura comunicativa, pero en todas sus obras aparece una cierta operación de dificultad que obliga al lector a adoptar una actitud detectivesca, a rastrear fechas, a leer las segundas intenciones de las cartas y hallar el subtexto que se esconde en los fragmentos y voces de sus novelas; en definitiva, lo opuesto a la «literatura liviana» de la que hablaba Vargas Llosa, algo más complejo que el mero espectáculo y la lectura «accesible». En esta contradicción se cifra la impostura de su figura pública. La crítica, en consecuencia, ha realizado un esfuerzo por reequilibrar la posición de Puig, desquiciada entre el rechazo virulento que generó y la imagen autoparódica que él mismo vendió a los medios. Alberto Giordano sostiene que el escritor argentino en sus

comienzos no poseía una competencia literaria ni un conocimiento de los problemas específicos, pero aclara:

Por falta de competencia literaria no entendemos falta de lecturas, sino más bien falta de modos literarios de leer literatura. (...) Puig, que había leído — fundamentalmente en su adolescencia— mucha más literatura de lo que solía confesar, y que tenía con las obras literarias una relación menos caprichosa de la que a veces le gustaba exhibir, carecía, de todos modos, de una perspectiva para evaluar, como lector, los problemas institucionales de la literatura. (2001: 74)

La enumeración de esta cadena de descalificaciones y desencuentros literarios tiene por objeto reproducir las tensiones de un campo literario paralelo a las tensiones a la que Puig estaba sometiendo a la propia literatura; también pretende servir de paso previo para una cartografía precisa de su marginalidad.

Puig, en los márgenes estéticos

La difícil relación de Puig con el *establishment* literario no debe hacernos desistir del esfuerzo de ubicarlo dentro del campo, no ya en la relación con sus descendientes, sino también con sus ascendientes.

Teniendo en cuenta que Puig se formó antes en las salas de cine que en las bibliotecas, que pasó fuera de Latinoamérica muchos de los años más importantes en la formación de un escritor, que parte de ese tiempo lo pasó en Nueva York en contacto directo con la versión más desacomplejada de la cultura de masas y con el fermento del arte pop y que, además, no tenía ninguna afinidad personal con los escritores de su generación, resulta fácil entender la extrañeza que levantó a su alrededor. Pero esa extrañeza, manifestada por tantos en forma de desinterés o directamente de rechazo, ha sido también la gran baza de Puig para introducirse en el canon. Así lo exigen, en palabras de Bourdieu, las normas que rigen el campo literario:

Dicho de otro modo, el principio generador y unificador de este «sistema» es la propia lucha.

La correspondencia entre tal o cual posición y tal o cual toma de posición no se establece directamente, sino sólo por mediación de los dos sistemas de diferencias, de desfases diferenciales, de oposiciones pertinentes en las que están insertadas (y veremos así que los diferentes géneros, estilos, formas, maneras, etc., son unos para otros lo que son entre ellos los autores correspondientes). Cada toma de posición (temática, estilística, etc.) se define (objetiva y a veces

intencionalmente) respecto la problemática como *espacio de los posibles* que están indicados o sugeridos; recibe su *valor* distintivo de la relación negativa que le une a las tomas de posición coexistentes a las cuales se refiere objetivamente y que la determinan delimitándola. (2002: 345)

Frente a la comodidad de quienes entraron en el campo, como meros epígonos del *boom*, parasitando su éxito pero renunciando al capital simbólico, Puig, desconectado de aquel fenómeno, planteó su propia lucha, por lo que no es de extrañar que el campo reaccione manifestando tensiones. Así pues, la importancia del cine en *La traición de Rita Hayworth*, el uso estructural del folletín en *Boquitas pintadas*, la utilización del género policial en *The Buenos Aires affair*, el tratamiento oblicuo de la política en *El beso de la mujer araña*, además de elecciones éticas y estéticas propias, suponían la definición de Puig en el campo literario, su oposición al resto, la lucha declarada al *boom*. Inicialmente *La traición de Rita Hayworth* no estaba destinada a ser una novela sino un guión, pero Puig dejó fluir las voces de las mujeres de Coronel Vallejos que poblaban su inconsciente y aquellas líneas tomaron cuerpo novelesco. Esta génesis, un tanto accidental, revela la anomalía de su aterrizaje en el campo. No obstante, aunque sus intereses fundamentales no eran literarios, Puig sí demostró tener un conocimiento suficiente de su entorno y un compromiso exigente con la vanguardia literaria. La mayoría de sus novelas responden al reto de aportar nuevas mezclas, nuevas texturas y nuevos artificios a la escritura. Este doble plano que implican las decisiones estéticas para el funcionamiento intrínseco de la obra y como generadoras de acción en el campo literario fue explicado por Bourdieu en estos términos:

Cabe plantear la hipótesis (confirmada por el análisis empírico) de una homología entre el espacio de las obras definidas en su contenido propiamente simbólico, y en particular en su *forma*, y el espacio de las posiciones en el campo de producción: por ejemplo, el verso libre se define en contra del alejandrino y de todo lo que implica estéticamente, pero también social e incluso políticamente; en efecto, debido al juego de las homologías entre el campo social en su conjunto, la mayoría de las estrategias literarias están sobredeterminadas y muchas de sus «elecciones» son *golpes dobles*, a la vez estéticos y políticos, internos y externos. (2002: 308)

Por el momento, destacaré tres cualidades puigianas, tres elecciones, tres golpes dobles que le hicieron entrar en el canon por una puerta lateral que seguramente fuera la que más acorde estaba con su tono vital y el de su obra, la cual parece reivindicar la vida de los márgenes. Hablaré brevemente entonces de la neutralidad, el *kitsch* y la mezcla de alta y baja cultura para explicar su particular irrupción en campo:

a) En *Las reglas del arte* (1992), el sociólogo francés analiza la prosa de Flaubert. En el siglo XIX, la obra de este apabullante escritor fue perseguida por los moralistas y críticos de la época. Pero lo que muchos de ellos catalogaron como sus peores defectos es hoy visto como virtudes. Flaubert supo «escribir lo mediocre» (2002: 148), en palabras de Bourdieu, sin juzgarlo. Gracias a su inmensa habilidad literaria supo ubicarse como narrador en un lugar en el que no molestara a sus personajes y los trató siempre con el suficiente respeto para no juzgarlos. Bourdieu explicita su procedimiento: «El esteticismo llevado a sus últimas consecuencias tiende hacia una especie de neutralismo moral, que no anda lejos de un nihilismo ético» (2002: 171). Las palabras de Bourdieu sobre Flaubert resuenan en Puig: este, en pleno apogeo de la novela total, se lanzó a narrar frustraciones íntimas, existencias parceladas, pequeñas incomunicaciones, y a dejar hablar a esas voces instaladas en una vida mediocre, y asfixiadas por el ruido de fondo de la cultura de masas. Pero el escritor no se convierte en su detractor ni defensor, sino simplemente en su portavoz. Así logra Puig, tanto para él como para el lector, el efecto de espectador, colocándose y colocándonos en la posición en la que él se sintió más cómodo a lo largo de su vida.

b) Según Josefina Ludmer, lo que distingue a Puig de sus antecesores y sus contemporáneos es «la búsqueda de un material de trabajo considerado hasta entonces espurio por los intelectuales: el mal gusto, lo cursi utilizado por los medios» (Santos 2001: 171). En una carta a su familia, cuando Puig anda como loco con el manuscrito de *La traición de Rita Hayworth*, el todavía inédito escritor cuenta que su amigo Fenelli le ha dicho que la obra es «la sublimación de lo cursi y lo mamarrachesco que es alma de lo argentino. Además le parece que voy a iniciar toda una etapa y que no lo tengo que mostrar a nadie porque me van a copiar» (2005: 349). Esto muestra hasta qué punto Puig estaba cobrando conciencia de su originalidad y de cuáles serían sus valores específicos para violentar el campo literario. Esta era una toma de posición consciente y enraizada en lo más profundo de su experiencia vital: «Para mí la cursilería es una mala palabra, no una vergüenza. Yo soy profundamente cursi y me diferencio de mis personajes solamente porque estoy consciente de eso y lo he asumido... Creo que la cursilería nace de un movimiento anímico muy legítimo: el deseo de ser mejor» (cit. en García Ramos 1993: 100).

Con esta actitud atrevida y transgresora, Puig pretende rehabilitar un término proscrito. Rastreando los usos y connotaciones de «cursi» (entendido como equivalente castellano del *kitsch*), Santos concluye que este término «es siempre visto en forma despectiva, no sólo estéticamente, sino también, y sobre todo, sociablemente. En conjunto, estas palabras atribuyen al fenómeno cursi la propiedad de metaforizar el sentimiento de marginalidad con respecto a la cultura occidental, propio de la cultura latinoamericana» (2001: 100). Pero esa marginalidad no es solo aplicable a la relación de Suramérica con Occidente, sino que se puede hacer la traslación al propio continente, donde la recuperación del «fenómeno cursi» para la cultura canónica se hace también desde los márgenes.

c) En estrecha relación con la característica anterior, aparece la violenta mezcla de dos maneras de entender la cultura que parecían entonces antagónicas. Su diferencia originaria parece lógica, pero también su posterior reconciliación. Las novelas de Puig se dedican a diluir la frontera entre la esfera comercial y la literaria, entre el arte de entretenimiento y el llamado arte serio. Puig logró dotar a la cultura de masas de una funcionalidad en su obra mucho más compleja y orgánica de la que tenía en novelas como *Tres tristes tigres* (Cabrera Infante), *De dónde son los cantares* (Severo Sarduy), *Zona sagrada* (Carlos Fuentes) o *La tía Julia y el escribidor* (Vargas Llosa). Captó mejor que muchos de sus coetáneos la lección que el campo artístico les estaba dando y, en palabras de Graciela Goldchluk, fundó «el mito del escritor que proviene del cine. En lugar de un escritor seducido y atrapado por la maquinaria cinematográfica, un guionista que seduce a los lectores y atrapa a la crítica especializada en discusiones acerca del valor de su literatura» (Puig 2004: 7). Ese será el mito cuya sombra planea sobre los escritores de *McOndo* o, al otro lado del océano, la Generación Nocilla. Aunque Puig, antes que comprender la interacción de ambos niveles, la experimentó como receptor omnívoro.

El autor de *Pubis angelical* rescata los logros del arte comercial, nacido para gustar, pero también desvela sus vicios y peligros. Esta actitud lo acerca a lo que Susan Sontag define como un «camp consciente». El gusto *camp*, explica la intelectual norteamericana, afirma «que el buen gusto no es simplemente buen gusto; que existe, a no dudar, un buen gusto del mal gusto» cuyo descubrimiento «puede ser muy liberalizador». Y concluye: «el gusto camp es, sobre todo, un modo de deleitarse, de

apreciar, pero no de enjuiciar. El *camp* es generoso. Quiere deleitar» (1969: 342). Estas afirmaciones encajan perfectamente con la estética de Puig anteriormente descrita. Pero para entender la relación entre esta estética y la irrupción desde los márgenes hay que dar un paso más:

La relación peculiar entre gusto *camp* y homosexualidad merece ser explicada. Si bien no es cierto que el gusto *camp* sea gusto homosexual hay a no dudar una particular afinidad y coincidencia. No todos los liberales son judíos, pero los judíos han mostrado una peculiar afinidad a causas liberales y reformistas. Del mismo modo, no todos los homosexuales, tienen gusto *camp*, pero los homosexuales, con mucho, constituyen la vanguardia y el público más articulado del *camp* (la analogía no está frívolamente escogida). (Sontag 1969: 340-341)

Sontag revela cómo esta estética que nace en los márgenes, bajo la mirada acusadora de la alta cultura, está en estrecha relación con una minoría, la homosexual. Aunque nunca expresado en voz alta, este es otro de los elementos que late en el rechazo a la obra de Puig, en tanto que esta se hace eco de un universo predominantemente femenino y, en ocasiones, abiertamente *queer*.

2.2. Los «jóvenes» autores latinoamericanos de los 90

2.2.1. Campo literario en los 90: condicionantes externos

En los 80 y los 90, con el Nobel a García Márquez y los Cervantes y Príncipe de Asturias a Vargas Llosa y Carlos Fuentes, los autores del *boom* siguen acaparando portadas y copando las estanterías de las librerías. Sus nombres se han convertido en marca registrada, y sus títulos son «la nueva novela de». Pero al mismo tiempo, varios de estos autores, nacidos en torno a los años 30, espacian cada vez más sus producciones y estas no alcanzan siempre el mismo listón de calidad ni de aceptación por la crítica. El proceso de decaimiento de la generación anterior, sumado a un renovado interés por lo latinoamericano, facilita la aparición en el campo literario de nuevas propuestas que reivindican su espacio. Por mucho que hubieran pasado treinta años desde el nacimiento del *boom*, son las propuestas de los escritores de los 90, cuyos dardos aún tienen que dirigirse contra la generación de García Márquez, las que desatan tensiones, y por lo tanto movimiento, confiriéndole dimensión temporal al campo.

Contexto del cambio

Para entender el tardío relevo generacional es necesario dibujar algunos de estos cambios políticos, sociales y económicos que lo acompañan. Según Volpi, el escepticismo político de la nueva generación es uno de los grandes puntos de inflexión. La desconfianza (al menos hacia la política institucional, aclara) se debe, según el escritor mexicano, a que casi todos crecieron a la sombra de regímenes dictatoriales o, cuanto menos, autoritarios, pero a diferencia de sus mayores no optaron por el compromiso revolucionario ni usaron la literatura como arma. El desmantelamiento del sistema comunista, de la mano de Gorbachov, supuso la «prueba final de la manipulación y el engaño cometidos en nombre de la utopía» (2009: 181) y el fin de los grandes relatos.

Económicamente, las estructuras del continente experimentaron también grandes cambios. Lidia Santos cuenta cómo en los años 60, el carácter agrario de las sociedades, representativo de la primera mitad del siglo XX en América Latina, se ve suplantado por

el de las sociedades de consumo que conlleva el capitalismo multinacional. Esta transformación va naturalmente acompañada de la expansión de los medios de comunicación masivos, necesarios para promover el consumo a gran escala: «Se amplían los mercados fonográfico y cinematográfico y aumenta de manera irreversible el alcance de la televisión, implantada en el continente durante los años cincuenta» (Santos 2001: 15). Ligados a semejantes cambios estructurales, el ocio y la cultura que conocieron los escritores de los 90 fue radicalmente distinto al de sus antecesores. Como señala Rama, sus mayores leyeron a Faulkner, a Kafka, a Camus, a Sartre y, en cambio, ellos:

vivieron el cine, la televisión, el rock, los jeans, las revistas ilustradas, los supermercados, la droga, la liberación sexual, los drugstores, que inundaron la vida latinoamericana con profunda incidencia en las capas más populares, menos intelectualizadas y dispuestas a resistir las avalanchas que los sectores cultos impregnados todavía de tradiciones europeas¹¹. (cit. en Salvador 2008: 137)

La pérdida de un marco ideológico común que da paso a una sociedad más individualista y a un modelo cultural más heterogéneo, aunque atravesado por el consumo, repercutió necesariamente en las propuestas literarias. Carlos Cortés considera el *boom* como «la última gran manifestación literaria del siglo XX, al menos en Occidente, en generar lo que podríamos llamar una recepción totalizadora: una masiva penetración en el mercado, un impacto unánime en los medios y una sacralización académica instantánea» (1999: 61). A partir de ese momento estos elementos no volverán a reunirse.

El nuevo paradigma

Volpi, el miembro de la generación que más se ha ocupado de dar dimensión teórica al relevo generacional, defiende que el nuevo paradigma no busca crear una nueva tradición literaria al modo de una nueva cúpula o nueva torre, sino que ahora se trata más bien de «trazar un *holograma*: novelas que sólo de manera oblicua y confusa, fractal, desentrañan el misterio de América Latina. Novelas que encuentran su mejor modelo en *Los detectives salvajes* (1998) y sobre todo en ese magnífico holograma de la

¹¹ La cita ha sido extraída de Ángel Rama, «Los contestatarios del poder», en *Quimera 11*, septiembre 1981.

región, tan poco explorado —y tan cercado ya por los prejuicios y los malentendidos—: la sombría y enigmática *2666* (2004) de Roberto Bolaño» (2009: 171). El chileno, la última estrella de la literatura latinoamericana, sería el llamado a cubrir el hueco de García Márquez, aunque paradójicamente el sustituto haya muerto antes que el sustituido. Bolaño ganó el premio Herralde y el Rómulo Gallegos, ha obtenido un enorme éxito de crítica y público —aunque sin llegar a las cifras del escritor colombiano— y ha logrado romper el blindaje del mercado norteamericano frente a la literatura extranjera. El cambio de paradigma en torno a Bolaño, alcanza lo simbólico cuando sus herederos suplieron la emblemática agencia de Carmen Balcells por Adrew Wylie, el agente literario más famoso del momento, conocido por su estilo agresivo con las editoriales.

Sin embargo, el fenómeno Bolaño ha quedado en un plano individual y a penas si ha arrastrado a otros autores de su generación, con quienes las diferencias, en materia de reconocimiento y ganancias, resultan insalvables. Sus excesos de juventud y su muerte temprana se encargaron de completar la leyenda. Aun así, a lo largo de los 90, las editoriales españolas volvieron a colocar su foco en el continente suramericano, organizaron diversas actividades para dar a conocer nuevos nombres. Salvo casos puntuales, los actos colectivos o la proclamación de un nuevo grupo suelen atraer más el interés de lectores y medios, así que se convocaron seminarios y encuentros generacionales, rastreando aspectos comunes con los que lanzar un nuevo grupo.

Interés(es) recuperado(s)

Antes repasar los movimientos de las editoriales para renovar sus catálogos, me detendré a analizar las causas de ese renovado interés por lo latinoamericano, ya que en él se concitan varios factores no solo literarios.

La polémica celebración del v centenario de la llegada de Colón a América sirvió a España como plataforma para renovar la imagen de la antigua metrópoli, situando ahora el acento en el intercambio cultural y económico. El planteamiento buscaba destacar la bilateralidad de las relaciones, ensalzar la lengua como tesoro común y afianzar a España como mediador entre Latinoamérica y Estados Unidos y la Unión Europea. Para

ello se crearon nuevas estructuras y espacios de diálogo: se inauguró la Casa de América, en palabras de Juan Cruz, «estratégico lugar de encuentro para actividades americanistas, culturales, científicas y artísticas» (Pohl 2001: 272); se instituyó la Comunidad Iberoamericana de Naciones, proyecto transatlántico de la política exterior española; se formó Hispasat, organización constituida «con la misión de convertirse en el operador de satélites de referencia para los mercados de habla hispana y portuguesa»¹²; nació Ibermedia, un fondo de ayudas financieras que pretende «crear un espacio audiovisual iberoamericano»¹³; se sistematizaron las Cumbres Iberoamericanas de Jefes de Estado y de Gobierno, dándoles periodicidad anual; se creó el Congreso Internacional de la Lengua Española, que se celebra cada trienio desde 1997, etcétera. En el período de una década se renovaron completamente los canales de comunicación entre España y América Latina, creando un nuevo marco de interés e intereses. Ante este hecho, Juan Cruz, figura de peso cultural en el entramado de PRISA, hace un llamamiento para no dejar escapar la ocasión que se presenta:

Creo firmemente en las posibilidades de unificar, desde el punto de vista editorial y comercial, el mercado común del español. Nuestro universo editorial no será nada si no hacemos realidad el hecho de que somos una sola lengua y si no tomamos conciencia de que los lectores de cualquier confín de esa lengua son lectores potenciales de todo lo que se cree en ella, sobre todo en el ámbito de la ficción. Ocurrió algo parecido en los años 60/70 con el famoso boom, y no tiene por qué pasar algo distinto ahora, si nos empeñamos en esa dirección. Creo que ya es hora de que los poderes culturales, políticos, económicos y, en particular editoriales, sean conscientes de esa posibilidad, que se da una o dos veces cada siglo. (1997: 20)

Tras sus palabras se oye el pistoletazo de salida de lo que Víctor Barrera definió como «la alfaguarización de la literatura».

El papel de las editoriales

Poco podían hacer centros como México D.F., Buenos Aires o Caracas, cuyas empresas editoriales habían caído con las crisis económicas, por canalizar las perspectivas más optimistas que se plantean en los 90. El espacio entonces lo ocuparon Madrid y Barcelona, convertidas en cajas de resonancia imprescindibles para que un

¹² www.hispasat.com/Detail.aspx?SectionsId=3&lang=es.

¹³ <http://www.programaibermedia.com/langes/quees.php>.

autor latinoamericano pueda ser conocido fuera de su país. Este fenómeno rompe la supuesta bidireccionalidad del intercambio cultural:

Si es cierto que se ha reanudado el intercambio literario entre las dos orillas de la lengua, si es cierto que no se puede concebir la novelística hispanoamericana de los noventa al margen del contexto editorial español, no lo es menos que el camino de Madrid o Barcelona constituye a menudo la única alternativa ante la reducción de los espacios de publicación, los obstáculos a la circulación del libro y la disminución del número de lectores —tres problemas que encontramos en muchos de nuestros países. (Guerrero 2000: 73)

El propio Guerrero se encarga, también, de matizar la responsabilidad de las editoriales trasnacionales en la balcanización del mercado latinoamericano: «las trabas a la circulación del libro provienen igualmente de los Estados y sus legislaciones, así como también de la actitud de varios gobiernos autoritarios que no se resignan a perder el control de la información y siguen practicando la censura directa o indirectamente» (2009: 26).

En cualquier caso, las editoriales españolas se ponen manos a la obra y vuelven a fijar el foco en la literatura del subcontinente. El caso del Premio Herralde, en este sentido, es paradigmático: en los 80 solo en una ocasión recayó en un autor no español (Sergio Pitó) y en los 90 fueron dos los autores latinoamericanos que lo ganaron (Jaime Baily y Roberto Bolaño), mientras que desde el 2000 hasta hoy han sido nada menos que ocho. Línea similar siguió el Premio Planeta tras lanzar a la cubana Zoé Valdés como finalista en 1996. Y como colofón, el simbólico Premio Biblioteca Breve, ahora renacido, consagró a Jorge Volpi en 1999. Los más optimistas, incluso, catalogaron este resurgir como un «nuevo *boom*»¹⁴.

Por encima de premios ocasionales y operaciones concretas, las grandes editoriales —ligadas casi todas a potentes grupos mediáticos— tenían planes más ambiciosos. Las iniciativas para reactivar este mercado han sido numerosísimas, pero aquí analizaré tan solo unas pocas, a modo de ejemplo. En 1993, Alfaguara, arropada por la enorme

¹⁴ Siguiendo a Pohl, creo que debe cuestionarse, al menos en parte, este nuevo panorama tan prometedor: «Lejos de repetir o evocar el fenómeno del legendario boom, la nueva promoción latinoamericana apunta hacia una facturación modesta con posibilidades a largo plazo». El cuestionamiento afecta a todo el proceso: «en vez de significar un verdadero intercambio, el comercio librero constituye más bien una transferencia unidireccional, rentable para las empresas radicadas en España, pero desigual por la casi inexistencia de importaciones desde América Latina.» Además, pocos son los autores españoles que llegan a ser leídos en el continente Y concluye el profesor: «fuera de la retórica de los foros internacionales, la puesta en práctica de proyectos literarios comunes deja mucho que esperar». (Pohl 2001:278-280)

capacidad mercadotécnica del grupo PRISA, se embarcó en la iniciativa *Alfaguara Global* que buscó «obtener una fluidez de comunicación permanente entre todos los lectores y todos los escritores de la lengua española, incluidos, claro está, los medios culturales de cada país. Lo que se pretende conseguir es que un buen escritor venezolano sea tan conocido en Madrid o México o Bogotá como en Caracas»¹⁵.

El proyecto supuso un cambio radical en la línea editorial, hasta entonces volcada en figuras internacionales como Günter Grass o Henry Miller. El objetivo, más allá de la retórica de empresa, era publicar obras simultáneamente en todo el ámbito de la lengua española para superar las fronteras nacionales. El primer título de la nueva etapa fue *Cuando ya no importe*, de Onetti, y para darle prestigio a la propuesta se consiguió la obra de uno de los autores globales por excelencia, Mario Vargas Llosa. Pero junto a fichajes de renombre (Donoso y Bryce Echenique) u otros que ya contaban en su catálogo (Julio Cortázar), se apostó por nuevas figuras como Fernando Vallejo. Sin embargo, como explica Pohl, la difusión global se restringe a unos pocos nombres, los que constituyen un valor seguro, por lo costoso que resulta comprar los derechos para todo el mundo hispanohablante. Por otro lado, para completar el cambio, la editorial se sumó a la estrategia de difusión a través de un premio literario y organizó en la Casa de América el «Ciclo de Literatura Hispanoamericana (Una lengua, un mundo, muchas voces)», en el que se presentaron nueve títulos junto a sus respectivos escritores.

En 1998 tuvo lugar el Salón Iberoamericano de Gijón, iniciativa que se distinguió del resto por estar organizada por un escritor. El propósito de Luis Sepúlveda era «facilitar a los autores latinoamericanos el acceso al mercado español y revalorizar el papel de España como mediadora de esas literaturas hacia Europa» (Pohl 2001: 273). El acto, de todos modos, estaba patrocinado por Grijalbo-Mondadori y Planeta. Además, se convocó el premio literario Las Dos Orillas, que obtuvo el peruano Alfredo Pita.

Al año siguiente, de nuevo en la Casa de América, la editorial Lengua de Trapo organizó el I Congreso de Nuevos Narradores Hispánicos¹⁶. El acto acompañaba la publicación del volumen *Líneas aéreas* (1999), con edición y prólogo de Eduardo

¹⁵ www.alfaguara.com/quees.htm.

¹⁶ Lengua de Trapo insiste en la idea del espacio único para la cultura en español, pero la empresa se desmarca de otras iniciativas: «Nuestra intención con nuestras colecciones es contribuir, en la medida de nuestras fuerzas, a la creación de un único ámbito cultural del Español, desmarcándonos de la política editorial de los grandes grupos que hoy por hoy mantienen constreñidos en sus fronteras a los autores de los distintos países del continente americano. Frente a esta política de compartimentos estancos nosotros proponemos una política de vasos comunicantes.» www.lenguadetrapo.com/quienessomos%20ahora.html

Becerra, que reunía setenta cuentos de narradores hispanoamericanos menores de treinta y nueve años. El libro, acompañado del lanzamiento de una nueva colección, confirmó la intención de la editorial de perfilarse como descubridora de jóvenes escritores hispanoamericanos. Para Jorge Volpi, este encuentro «sirvió como detonador de la nueva literatura latinoamericana» (2009: 153)¹⁷ y fijó algunos de los nombres que alcanzarían más relevancia.

En 2003, la editorial Seix Barral reunió en Sevilla a diez jóvenes escritores, más Roberto Bolaño, a modo de cabecilla del grupo, y Cabrera Infante, como testigo de honor del I Encuentro de Escritores Latinoamericanos¹⁸. El hecho que esta cita fuera considerada como un «I encuentro» muestra la falta de un proyecto unificador de largo recorrido y deja en su lugar la balcanización de ese pretendido intercambio en manos de las editoriales. Sea como fuere, este evento buscaba «reflexionar sobre las características propias de la nueva literatura latinoamericana, aquellas que la separan del *Boom* y sus epígonos y de los escritores de cualquier otra región» (Volpi 2009:153). Las ponencias de los asistentes fueron recogidas en el volumen *Palabra de América*; en ellas se trasluce el recelo de los escritores ante ese tipo de encuentros, sus reticencias a ser vistos como una generación, su miedo a ser leídos demasiado tiempo como *promesas*, su desconcierto ante lo que es un *joven autor*.

El propio Volpi cuestiona el objetivo del encuentro, pero al mismo tiempo, todos ellos parecen conscientes de que no asistir puede significar no existir, dado el revuelo mediático que generan este tipo de iniciativas. El mayor desencuentro se produjo en la rueda de prensa; los periodistas buscaban titulares y rasgos comunes entre los autores para proclamar el nacimiento de algo nuevo e importante y los escritores, según cuenta Volpi, negaban toda etiqueta (incluida la de «latinoamericanos») y se resistían a dejar de lado su singularidad¹⁹. Los medios no entendieron entonces para qué se habían desplazado. Volpi (2009: 156) esbozará una respuesta varios años después: «Reconozcámoslo: más allá de la amistad previa o de la incipiente enemistad que se

¹⁷ *El insomnio de Bolívar* obtuvo el II Premio Iberoamericano Debate Casa de América.

¹⁸ Los escritores convocados fueron Jorge Franco, Rodrigo Fresán, Santiago Gamboa, Gonzalo Garcés, Fernando Iwasaki, Mario Mendoza, Ignacio Padilla, Edmundo Paz Soldán, Cristina Rivera Garza, Iván Thays y Jorge Volpi.

¹⁹ Así lo confirma Guerrero cuando dice: «Repito que no hay una estética común ni un diálogo entre diversas posiciones. Los noventa son esencialmente individualistas y, además, relativistas y posthistoricistas» (Guerrero 2000:7).

cuece entre algunos de ellos [los escritores asistentes], su convivencia en Sevilla es profundamente artificial.» Y comercial, se podría añadir.

Un evento más merece ser reseñado, en este caso por su llamativa campaña mediática. En 2007, dentro del programa Bogotá Capital Mundial del Libro, tuvo lugar la iniciativa Bogotá 39, un encuentro que reunió a treinta y nueve escritores latinoamericanos de menos de cuarenta años; la selección corrió a cargo de un jurado compuesto por tres escritores colombianos quienes se basaron en la preselección que hicieron a través de internet de más de dos mil editores, críticos y lectores de todo el continente. La idea era ambiciosa: sesenta eventos en treinta y dos sedes (que no en vano convocaron a ocho mil bogotanos) para presentar al grupo de escritores latinoamericanos más significativos de principios del siglo XXI, siempre con el propósito de superar las fronteras nacionales, pero en este caso España queda fuera de la convocatoria. Aunque el episodio excede el marco cronológico de este estudio, ilustra a la perfección cómo han ido creciendo la bola *massmediática* y las estrategias de mercadotecnia que ensalzaron al *boom*.

Jorge Volpi—a quien sus treinta y nueve años permitieron asistir *in extremis* a Bogotá 39—, en un cuadro que pretende reflejar la evolución del escritor latinoamericano, sostiene que mientras que las aspiraciones de los integrantes del *boom* eran «premios, reconocimiento internacional, convertirse en conciencia de América Latina y la pureza literaria», las de los escritores actuales son «premios, reconocimiento internacional y dinero» (2009: 163-164).

2.2.2. Campo literario en los 90: movimientos colectivos

Pactar con el mercado: teoría y algunas prácticas para irrumpir en el campo

Así como Puig escogió accedió el campo desde los márgenes y siempre en solitario, los movimientos de los 90 con mayor repercusión mediática transcurrieron bajo el signo de las apariciones colectivas, si bien estas tardarían poco en descomponerse. La mayoría de los grupos se revelaron antes como sensibilidades contemporáneas capaces de asociarse que como generaciones literarias ensambladas; el cometido de estas

agrupaciones de voces no era otro que, argumentos literarios mediante, hacerse oír en el campo literario.

La coyuntura de producción, marcada por editoriales hasta entonces reticentes al lanzamiento de nuevos escritores latinoamericanos, motivó de algún modo las asociaciones literarias que buscaban lograr lo que otros, en solitario, no habían logrado: desbancar al *boom* del imaginario occidental como el único emblema de la literatura del subcontinente. Estas nuevas propuestas supieron manejar a las estrategias de provocación y alianza que operan en el mercado. Este tipo de maniobras son las que posteriormente llevarían a los escritores a verse acorralados por un medio —periodistas, críticos, etcétera— que les reclama una y otra vez declaraciones de generación, rasgos identitarios, vínculos geográficos; en definitiva, etiquetas.

Sin embargo, la literatura que estos grupos proponen coincide en alejarse de la comodidad del realismo mágico como atajo para entrar en el campo y hacer caja o, dicho de otro modo, en distanciarse del polo comercial, no respondiendo a las demandas preexistentes del público, sino creando el espacio para nuevas estéticas. La agrupación, ideada por ellos mismos pero consolidada por medios y lectores, resulta un modo eficaz de irrumpir en el campo, pero no necesariamente de permanecer en él. Una vez creada la conciencia de que existen nuevas voces, y despertadas la curiosidad y la sensibilidad necesarias para escucharlas, los nuevos escritores huyen de las etiquetas.

El antecedente: la literatura de la onda

La publicación en 1964 de *La tumba*, novela del mexicano José Agustín, marcó el inicio de lo que se conoció con la imprecisa etiqueta *literatura de la onda*. Este movimiento fue coetáneo a las primeras obras de Puig y quedaría fuera, por lo tanto, del marco temporal de este apartado, pero su papel como precursor de los grupos de los 90 justifica un breve repaso.

En la década que sigue a esta fecha iniciática, algunos autores como Gustavo Sainz, Parménides García Saldaña y el propio José Agustín escribieron libros sobre jóvenes, novelas de iniciación que algo podían tener de literatura picaresca. Se trataba de narrar los años 60, desde una generación que entonces despertaba y quería emplear

«referencias o herramientas del cine, rock, televisión, “comics”, fantasía, sueños, visiones, novela negra y ciencia ficción» (Agustín 2004: 10). También encontraron temas que propios como «la búsqueda de identidad, el descubrimiento del amor y del cuerpo, la brecha generacional y el conflicto individualidad—sociedad o política—religión, pero también sobre drogas, guerrilla, comunas y espiritualidad para-religiosa» (Agustín 2004: 10). El escenario de estas novelas fue necesariamente la ciudad; para algunos supusieron incluso «el bautizo literario de México como una urbe anónima, vasta, tentacular y desencantada, olvidadiza del español y tardada para aprender inglés de segunda mano: una gran ciudad donde cada prosa era Babel» (Castañón 2003: 412). Nótese los parecidos con el escenario que pintaban Alberto Fuguet y Sergio Gómez en su famoso prólogo: «Nuestro país McOndo es más grande, sobrepoblado y lleno de contaminación, con autopistas, metro, tv-cable y barriadas. En McOndo hay McDonald’s, computadores Mac y condominios, amén de hoteles cinco estrellas contruidos con dinero lavado y malls gigantescos» (1996: 15).

Otro de los pilares más visibles del movimiento fue la reivindicación del valor literario que podían tener las hablas coloquiales y los lugares, costumbres y modas específicas. Esta opción les valió a sus autores la profecía, por parte de la crítica, de que sus obras serían efímeras, ya que pasados unos pocos años ni serían comprensibles ni tendrían interés. En contradicción con esto, también fueron acusados de desnacionalización, de ser algo así como gringos nacidos en México, de insensibilidad política y, finalmente, de plebeyización de la cultura. Estas críticas, como se verá más adelante, coinciden notablemente con las que recibirán los autores mcondianos. De hecho, José Agustín se defiende con argumentos similares a los que empleará Fuguet:

En general, hubo una reinserción en la cultura popular mexicana, aunque esto tardó en notarse, pues en un principio se vio como desnacionalización o transculturación. (...) En el fondo, lo admitan o no, se trató de las primeras manifestaciones de un cambio de piel, una revolución cultural y el inicio de toda una desmitificación y revitalización de la cultura en México. La novela juvenil no sólo inició al país en la postmodernidad sino que procedió a definir el espíritu de los nuevos tiempos. (2004: 10)

El crack y McOndo

1996 se ha convertido en un año especialmente simbólico para el campo narrativo latinoamericano reciente por la aparición simultánea de la antología *McOndo* y el *Manifiesto Crack*. Ambos acontecimientos buscan romper con los comerciales y cómodos epígonos del realismo mágico que, parasitando al movimiento original, se habían adueñado del campo, especialmente cara al extranjero. No obstante, sus propuestas y sus modos eran bastante diferentes entre sí.

El *Manifiesto Crack* sirvió para envolver y realzar la presentación de cinco novelas de distintos autores, todos ellos mexicanos (Ignacio Padilla, Jorge Volpi, Eloy Urroz, Pedro Ángel Palou, Ricardo Chávez-Castañeda y Vicente Herrasti). El texto pretendía, respetando las individualidades —resulta significativo que cada autor componga un fragmento bien diferenciado—, dar cauce a una voluntad común, voluntad que se traduce en «el riesgo estético, el riesgo formal, el riesgo que implica siempre el deseo de renovar un género (en ese caso el de la novela) y el riesgo que significa continuar con lo más profundo y arduo que tenemos, eliminando sin preámbulos lo superficial, lo deshonesto» (Urroz en VVAA: 2000). Buscan llenar el vacío de las últimas décadas, dicen no tener padres inmediatos y reivindican, jugando con la dinámica de ruptura y continuidad, la literatura original del *boom*.

Dos ideas del manifiesto resultan especialmente significativas: la primera es que sus exigentes novelas se autodeclaran totalizadoras porque «todo lo aspiran y todo lo exhiben; libros que se quieren científicos, filosóficos, de enigma, etcétera, a un tiempo» (Castañeda en VVAA 2000: 8); es decir, buscan sumar a la literatura lenguajes provenientes de otra genealogía y trascender así el género de la novela. La segunda idea la expone Ignacio Padilla cuando previene, a quienes buscan encontrar en ellos una generación literaria, de que no son más que un grupo «sin contienda» y que esta, según Ortega y Gasset, era condición sine qua non para que se conforme una generación. Así pues, continúa Padilla, la ausencia de contienda común es casi lo único que los unifica: «Si algo está ocurriendo con las novelas del *Crack*, no es un movimiento literario, sino simple y llanamente una actitud. No hay más propuesta que la falta de propuesta» (VVAA 2000: 5). En este planteamiento, sumado a otras causas que se desbrozarán más adelante, se encuentra ya el germen de una idea que será recurrente tanto en los autores de este manifiesto como en muchos otros de los 90, el fin de la literatura latinoamericana.

Paralelamente a la difusión del *Manifiesto Crack*, Alberto Fuguet y Sergio Gómez, emprendían el volumen *McOndo*, publicado por Mondadori, llamado a continuar la línea de *Cuentos con walkman*, pero con una perspectiva mucho más ambiciosa ya que esta antología abría las fronteras a toda Iberoamérica y dirigía sus dardos de manera más específica contra la generación anterior. Dice mucho de las intenciones del proyecto el hecho de que el libro fuera presentado en un McDonald's; pero, concretamente, lo que hizo saltar las alarmas del campo literario fue el prólogo «Presentación del País McOndo». Fuguet y Gómez declaraban allí su radical distanciamiento del realismo mágico, cuyas huellas han sido completamente borradas de la antología como venganza, admiten, por su anterior hegemonía. No obstante, aclaran que el título «puede ser considerado una ironía irreverente al arcángel San Gabriel, como también un merecido tributo» (1996: 14)²⁰. El prólogo, al contrario que el texto de sus colegas mexicanos, no busca ser un manifiesto. Pero esta vez sí hay, de algún modo, contienda: «Optamos por establecer una fecha de nacimiento para nuestros autores que nos sirviera de colador y acotara una experiencia en común. Nos decidimos por una fecha que fuera desde 1959 (que coincide con la siempre recurrida revolución cubana) a 1962 (que en Chile y en otros países, es el año en que llega la televisión). La mayoría, sin embargo, nacieron algún tiempo después». Esta fecha sí resulta relevante literariamente ya que muchos de estos textos se identifican por estar atravesados por la cultura de masas, rasgo que emparenta a sus autores con la literatura de la onda y los aleja del *crack*. Además, los antologadores (1996: 17) aclaran que, si bien los antologados no defienden ninguna ideología ni son representantes de ningún país, sí «son intrínsecamente hispanoamericanos. Tiene ese prisma, esa forma de situarse en el mundo». Esta frase vuelve a señalar la polémica sobre la asociación literatura/territorio de la que muchos escritores (incluso alguno de los mcondianos, como Rodrigo Fresán) reniegan.

Elementos comunes

²⁰ En alguna ocasión Fuguet ha dicho arrepentirse del título porque fue malinterpretado, porque, tal vez, su maquillaje tan efectivo para el marketing no dejaba ver su cara real. En el décimo aniversario del libro, escribió en su blog: «No mucho q decir al respecto. Me han llegado muchas solicitudes para hablar de McOndo, para reeditar McOmdo (sic.), etcétera. Un par de cosas: en efecto, se cumplen este mes 10 años de la aparición del dichoso libro. Creo q pocos libros se han leído peor. Pero da lo mismo. A aquellos académicos que me preguntan, les respondo: el libro está agotado, debe estar en algunas bibliotecas norteamericanas, y NO será reeditado. Básicamente porque no quiero. en todo caso, para aquellos que creen que el puto prólogo es necesario que citarlo, aquí va (sic.)» (2006).

La ambigüedad mediática de ambos acontecimientos —los juegos malabares entre conceptos como manifiesto, generación, colectivo e identidad— se convierten rápidamente en armas de doble filo que terminan por servir para la clasificación de literatura en etiquetas, verdadera fobia de los escritores. Por ello, en lo sucesivo, —y especialmente en el congreso de Sevilla organizado por Seix Barral— los autores se dedicaron a insistir en su individualidad, desmarcándose de toda categorización, incluida la latinoamericana.

En 2003 Padilla aún afirma que tanto *McOndo* como el *crack* fueron «fenómenos, naturales, necesarios y espontáneos que nos sobrepasaron, y es por eso que siguen siendo válidos. No me canso de agradecer a mi buena estrella haber sido parte de esa odisea donde la proverbial soledad del quehacer literario encajó felizmente con la emergencia de la tribu, que es finalmente lo que nos hace humanos» (VVAA 2004:137). Nótese la elección del término «tribu» para evitar el de «generación» porque, aunque cumplan con el marco cronológico y geográfico y coincidan en «las lecturas, los modelos, los antimodelos, las relaciones personales y literarias» siguen faltándoles dos elementos indispensables: «una contienda y una idea del mundo» (VVAA 2004: 137). Quizás porque crecieron con el desencanto, el fracaso de las utopías y la indiferencia política, añade, su principal nexo de unión es que acudieron a la literatura como refugio y causa verdadera. Algo similar aduce Jorge Franco al sostener que les une «contar historias por el puro placer de contarlas, con la esperanza de encontrar en los lectores un principio afín: la lectura por el placer de leer» (VVAA 2004:39). Esta idea, que a priori no serviría para distinguir a este grupo literario de tantos otros en cualquier época y lugar, cobra profundidad a la luz de las palabras de Umberto Eco: «Es propio de los períodos alejandrinos y decadentes, como se ha dicho, razonar sobre los libros y no sobre la vida, escribir sobre los libros y no sobre las cosas, experimentar la vida de segunda mano sustituyendo su imagen con los productos de la imaginación, e imaginar frecuentemente con imágenes ajenas, de modo que no es la energía formativa, sino la superposición de topos, lo que forma la experiencia» (1985:241). Ese refugiarse en la literatura, y en la ficción en general, podría explicar la poética citativa de muchos de estos autores que los sitúa en la misma genealogía posmoderna que Puig. Como se verá más adelante, uno de los temas fundamentales que tratan, al igual que su antecedente argentino, es el rozamiento entre realidad y ficción: las mutuas ayudas que son capaces

de prestarse pero también los recíprocos procesos de absorción, los nuevos planos híbridos que genera su mixtura y, especialmente, la alienación que son capaces de crear algunas ficciones mal digeridas.

Otra de las consecuencias de la pérdida de una conciencia colectiva es que las novelas abandonarán los frescos narrativos para poner el territorio de la intimidad en primer plano. En la generación del *postboom* en general, y en Puig en particular, se advierte ya este giro que el prólogo de *McOndo* acuña como rasgo generacional: «El gran tema de la identidad latinoamericana (¿quiénes somos?) pareció dejar paso al tema de la identidad personal (¿quién soy?)» (1996: 13). Los cuentos de McOndo se centran en realidades individuales y privadas. Suponemos que esta es una de las herencias de la fiebre privatizadora mundial. Nos arriesgamos a señalar esto último como un signo de la literatura joven hispanoamericana»²¹.

Se trata de grupos de escritores atravesados por una cultura de masas, con predominio ciertamente norteamericano, pero sin nacionalidad precisa. Y eso supone el derribo de fronteras, no solo nacionales sino entre géneros y disciplinas: la literatura pierde el miedo a volverse bastarda y empieza a tratar de iguales al cine, la televisión, los cómics, la música popular, etcétera. Este hecho es asumido de modos muy diferentes según los autores —de entrada, con impacto más directo en los mcondianos y más tangencial en el *crack*— y, aunque insuficiente para definir una generación, ya que se trata de un fenómeno que recorre casi todo el planeta, no puede dejar de señalarse como un rasgo característico de la nueva literatura y otra vez con Puig como antecedente.

Concluyendo, estos autores presentan similitudes entre sí, pero no las suficientes para conformar una generación o grupo literario cohesionado. Y, aunque ese no deba ser

²¹ Por esta y otras afirmaciones similares, como ya se comentaba en el apartado anterior, acusaron a los escritores del prólogo de estar haciendo apología del sistema neoliberal y de olvidar las injusticias sociales que acarrea dicho sistema. En esta línea se les acusó también de aplaudir «la integración cultural por la vía del mercado, de la industria cultural y del video clip» frente a otros foros y conciertos de mayor contenido, sustituyendo las utopías políticas por «utopías narcisistas» (Subercaseaux 1997). A estas críticas se suman las de Diana Palaversich que, además de tacharlos de machistas por no incluir mujeres en la antología, los acusa de estar proponiendo un nuevo canon que en el fondo repite los planteamientos de la onda y de la literatura del Cono Sur en los 60. Además, añade, luchan contra un fantasma, el del realismo mágico, que sólo existe cara al exterior, porque ya apenas tiene peso en los círculos internos de América Latina. (Palaversich 2005: 39.)

Frente a estas críticas, aparece la defensa de Daniel Noemí, para quien los de McOndo son textos que se instalan en el neoliberalismo, «lo recorren, lo muestran y demuestran, pero que por medio de ese mismo recorrido nos permiten elaborar una visualización crítica de dicha realidad. Pensar, tal vez, en la posibilidad de un nuevo realismo, de un realismo del neoliberalismo». (Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban 2008:86.)

tampoco el criterio definitivo, sí hay que tener en cuenta que todos ellos recalcan siempre su individualidad. Así, Rodrigo Fresán habla de «un Big-Bang en lugar de un *boom* o un *crack*. Un cataclismo cósmico definitorio y definitivo: que se dispersen las estrellas, que cada una se vaya por su lado (...). Un escritor que sabe que nació en un país de un continente; pero también sabe que lo único que en realidad desea es morir en el estante de una biblioteca de cualquier parte en cualquier edad» (VVAA 2004: 74). Jorge Volpi afirma que tanto de *McOndo* como del *crack* lo único que queda son amistades literarias antes que movimientos y que las nuevas generaciones contemplan la posibilidad de un manifiesto antes como una traición que como una vía de acceso al campo. El escritor da un paso más en su análisis de la heterogeneidad de propuestas relacionándola con las recientes conquistas democráticas del continente:

El tránsito hacia la normalidad política, por incipiente o penoso que todavía nos resulte, guarda cierta correspondencia con la diversidad de poéticas que se ejercitan hoy en nuestras tierras. Esta atomización del gusto, que permite la convivencia entre la metaliteratura y la ciencia ficción, la novela histórica y la sátira, la fantasía y el realismo, la narrativa experimental y las mutaciones genéricas, funciona como un digno reflejo de nuestro caos democrático. Ni movimientos literarios ni grupos sólidamente armados ni tendencias reconocibles —para horror de críticos y académicos—: apenas un par de temas predominantes —o acaso sólo uno: la violencia— y una infinita cantidad de obsesiones y caprichos. (2009: 139)

Así que más allá de algunas innegables pero no concluyentes similitudes artísticas, lo que sí parece unir a este difuso grupo de escritores es su desenvoltura frente a los medios de comunicación (destacando especialmente Fuguet: casi cada frase del polémico prólogo esconde un titular) y, en consecuencia, una actitud en el campo literario y en la sociedad que los rodea. Para Jorge Fornet, «ambas tendencias, la de *McOndo* y la del *Crack*, encarnan la lógica cultural del neoliberalismo latinoamericano» (2005: 14). Pero el crítico se cuida de distinguir sus estrategias mercadotécnicas de sus piezas literarias —algo que no hacen muchos de sus detractores—. Y quizás aquí radique la diferencia esencial: las coincidencias en su escritura son insuficientes para distinguirlos de otros grupos de cualquier continente (por ejemplo de la reciente generación Nocilla en España), pero su entusiasmo por la realidad individualizada, su actitud postpolítica²², su afán por escapar a los moldes nacionales y, en definitiva, el

²² Muy significativa y mediática resulta a este respecto la siguiente declaración, en una entrevista, de Rodrigo Fresán: Pregunta: «Dices en *Mantra*, hablando del compromiso revolucionario de los padres, que “[...] se mataba y moría para que el mundo fuera mejor (...) asombrándose tantos años después por la poca distancia que separaba entonces al ejecutor del ejecutado y, ahora, del ejecutivo”. ¿Sigue habiendo un

tratamiento que reciben de los medios de masas pueden llevar a percibirlos como una generación.

2.2.3. Campo literario en los 90: movimientos individuales

Alberto Fuguet

La entrada de Alberto Fuguet en el campo literario es semejante a la de Manuel Puig, si se aceptan la distancia histórica y cultural, de los 22 años que median entre la aparición de sus respectivos primeros libros *Sobredosis* y *La traición de Rita Hayworth*.

Fuguet (1964) nació en Chile, pero se crió en Encino un barrio de Los Ángeles (California) cuya rutina estaba ligada al mundo del cine por su vecindad con los grandes estudios. Su lengua materna fue el inglés y no se familiarizó con el español hasta que, a los 12 años, regresó a Chile. Allí, antes de lograr estudiar periodismo, trabajó para el *Santiago Chronicle*, un diario que se publicaba en inglés. La fluctuación entre los dos idiomas, pero también entre dos territorios, dos culturas de referencia y dos imaginarios, ligada a un sentimiento de desarraigo, será determinante en la conformación de su universo literario. Del mismo modo, la obra de Puig plasma el sentimiento de extranjería que acompañó al autor en todos sus destinos. Ecos de dicha apatridia pueden percibirse en la protagonista de *Pubis angelical* o en el de *Maldición eterna a quien lea estas páginas*; el desarraigo como eje de la novela salta al plano extradiegético por el hecho de estar escrita originalmente en inglés. Resulta significativo que Puig, gracias a su amplio dominio de los idiomas, escribiera *Cae la noche tropical* en portugués y publicara varios cuentos en italiano, que serían luego recogidos en el volumen *Los ojos de Greta Garbo*.

Al salir de la universidad, Fuguet realizó sus prácticas en un diario sensacionalista que años más tarde recrearía en su novela sobre el periodismo y los bajos fondos

desencanto post—caída del muro en el mundo de la cultura?» Respuesta: Está claro que la narrativa de la generación de escritores latinoamericanos a la que pertenezco —aunque no me siento demasiado cercano a nadie generacionalmente a no ser por la fecha de nacimiento— no está apoyada sobre la compulsión militante o la búsqueda y hallazgo de una utopía. Yo no lo llamaría desencanto... Simplemente que no me interesa repetir lo que algunos de mis mayores ya hicieron de un modo tan pero tan... Seré breve: a mí me gusta escribir. Y leer. Y seguir escribiendo. A solas. En silencio. Y escribir y leer con el puno en alto y gritando y rodeado de personas es un poco incómodo, ¿no?» (Sin nombre 2005.)

urbanos: *Tinta roja*. Después de esta experiencia, cuenta, «empecé a hacer reseñas de todo. De todo menos de libros. Nunca he hecho periodismo literario. Hice críticas de rock, de música, de cine. Especialmente de cine» (Merino 2002). Al igual que en el caso de Puig, para el escritor chileno el encuentro con la literatura fue algo subsidiario de su cinefilia y se produjo de forma más o menos casual: «yo soñaba con ser crítico de cine para poder ver películas gratis. Y en el camino fui encontrando la literatura y me fue gustando. Pero yo no salí a buscarla. Es el cine lo que me ha llevado a encontrar la literatura y otras cosas» (Merino 2002).

Sus formación estética, relacionada con el ámbito de la cultura de masas y ajena a toda tradición como lector ortodoxo, le valió severas críticas a su por los talleres literarios de Antonio Skármeta y, sobre todo, de José Donoso. Este llegó a reprenderle por ubicar un relato en un centro comercial; ignoraba Donoso que este escenario acabaría por convertirse en un símbolo central del universo McOndo. Finalmente, según cuenta Fuguet, el maestro expulsó al discípulo por no haber leído a Dostoievski.

Mi meta era ser periodista, no escritor. No fui criado en un café Gijón tratando de imitar a Proust. Yo me crié en la calle y saqué del periodismo la enseñanza de que escribo para alguien. Esa es una gran diferencia con los literatos, porque cuando estos escriben, tienen casi la convicción de que tal vez nadie los va a leer, entonces escriben para sí mismos y sus obras son de alguna manera monólogos. (Portilla 1999)

Su formación en la escritura periodística, cuyos vínculos más estrecho son con el lector y con la información antes que con la propia expresión, será determinante en el afán de claridad y transparencia que ha mostrado siempre su estilo y en el consiguiente rechazo a técnicas menos miméticas y más experimentales que se vuelquen sobre el lenguaje. Dicho compromiso con el lector y con las estrategias narrativas de seducción, explicitado en las de ambos autores y refrendado por sus novelas²³, constituye un nuevo punto de conexión entre el escritor argentino y el chileno.

Fue en dichos talleres, bajo la tutela de dos de los grandes nombres de nombres del panorama latinoamericano, donde se fraguó la llamada Nueva Narrativa. Como toda etiqueta estética o generacional, esta no se halla exenta de polémica, aunque parece haber acuerdo en que abarcaría a escritores nacidos entre 1950 y 1964 que pusieron

²³ Con la excepción de *La traición de Rita Hayworth* que es, sin duda, la más experimental de las novelas de Puig.

especial énfasis en «matar al padre» y lucharon por desarrollar sus proyectos narrativos rompiendo con la tradición chilena. Los artículos de Jaime Collyer: «Casus belli: todo el poder para nosotros», y su continuación, «El guante sobre la mesa», publicados en 1992, pueden ser considerados como el manifiesto del movimiento: «La llamada “nueva narrativa chilena” acaba de irrumpir en escena, para no abandonarla. Se acabaron las contemplaciones: no más tacitas de té en compañía de los viejos maestros, no más talleres literarios a su gusto y medida —ahora los maestros somos nosotros—, no más sonrisas y halagos a los patriarcas del 50 o la generación “novísima”» (Collyer 1992). La quiebra, no exenta cierta admiración, se celebra al grito de «El *boom* de la literatura hispanoamericana ha muerto, ¡qué viva el *boom*!». A continuación, Collyer proporciona una nómina de escritores que conformarían la nueva corriente, entre los que sorprende encontrar nombres como el de Sepúlveda: «Díaz Eterovic, Franz, Contreras, Fuguet, De la Parra, Jaque, Rivera, Azócar, Reinaldo Marchant, Barros, Fontaine, González, Rivas, Calvo, Sepúlveda, Elphick, Cohen, Rodríguez Villouta, Mihovilich, Oses, Muñoz Valenzuela, Gumucio, Iturra, Basualto, Ostornol, Tamayo, Del Río, Andrea Maturana».

El texto incluye también una alusión a la ruptura con el pasado de la dictadura, aunque en esto el autor se muestra algo menos rotundo: «Cierto es que alguno de nosotros, o dos, o tres, guardan en su cajón una medallita innoble, recuerdo de tiempos más lúgubres, pero no importa: vamos a hacer la vista gorda respecto a ese y otros deslices. Toda generación literaria surgida bajo el fuego cruzado ha de contar entre sus filas con algún émulo del apocalíptico Drieu la Rochelle o el más notable Céline» (Collyer 1992).

Uno de los hitos en la difusión de esta corriente fue el lanzamiento del primer libro de Alberto Fuguet en 1991, por la editorial Planeta. Parece adecuado, en este caso, explicar el éxito de mercado de *Sobredosis* no solo como un logro literario debido a la renovación formal, sino también como el fruto de una coyuntura histórica, mediática y editorial. Según Juan M. Mendez, el libro «causó un verdadero revuelo cuando salió al mercado en el 1991 en su país. Muchos académicos de la generación anterior a Fuguet lo atacaron no sólo por sus historias, sino por lo que el joven escritor representa: una generación joven que está cansada del realismo mágico y que se identifica más con Jim Morrison que con Silvio Rodríguez» (1997). El propio Fuguet corrobora esta hipótesis:

Vendí muchísimo, y probablemente se deba a razones extraliterarias. Salíamos de 20 años en que no se leía mucho, la prensa habló para bien o para mal, pero habló, en circunstancias de que dos años antes podía salir un libro de Donoso y apenas se le mencionaba. También la editorial (Planeta) tenía una estrategia muy agresiva de promoción. De hecho el título fue cambiado por ellos, *Sobredosis*, que es más comercial que el original, «Deambulando por la orilla oscura» (...) Tal vez sin la nueva narrativa, como movimiento editorial, yo todavía no publicaría. Ya se ve, cada uno es producto de sus circunstancias. (Portilla 1999)

Entre ese año y el siguiente aparecieron en el mercado dos antologías que empleaban, con alguna variación, la etiqueta en boga: *Contando el cuento. Joven Narrativa Chilena*, de la editorial Sin fronteras, y *Andar con cuentos. Nueva Narrativa Chilena*, de la firma Mosquito. 1991 fue efectivamente un punto decisivo para la explosión del movimiento, ya que en ese año vieron también la luz las novelas *La ciudad anterior*, de Gonzalo Contreras, y *Mala onda*, de Alberto Fuguet, ambas en Planeta. El sello editorial no se limitó al rol de descubridor ocasional de nuevos talentos, sino que sus directivos apostaron por ligar la marca a la efervescencia literaria del momento y se pusieron en contacto con los talleres de Skármeta y Donoso para capitalizar el movimiento (Bergenthal 1999, cit. en Caro Martín 2007: 44).

Merece la pena detenerse un instante a analizar la aparición de *Mala onda*. La primera novela de Fuguet retrataba, en clave generacional y con el referéndum de 1980 de fondo, el hastío de Matías Vicuña, un adolescente que poco a poco va perdiendo sus asideros afectivos —novia, amigos, padres— y, a cambio, encuentra refugio en la cocaína, el rocanrol y, sobre todo, en *El guardián entre el centeno*, la novela de J. D. Salinger que sirve a su vez de modelo para Fuguet. Y ese fue precisamente uno de los elementos rupturistas de la obra: fijar la vista en referentes del panorama norteamericano, concretamente de la cultura *underground*. Para comprender el revuelo que causó debe tenerse en cuenta el horizonte de expectativas del momento, esto es, el sistema de valores que dominaba el campo literario chileno de la época. Según Caro Martín, la consolidación del movimiento a lo largo de los 90

puede explicarse por el momento del país: es la década del paso de la dictadura a la democracia, durante el gobierno del democristiano patricio Aylwin, momento en que se desarrolla una literatura orientada a la juventud conservadora y a lectores de mediana edad pertenecientes a las clases altas y medioaltas enriquecidas por el capitalismo neoliberal de la dictadura. La transición supone así mismo un momento de apertura política del país y de explosión cultural y editorial. Al mismo tiempo, la llegada al Chile de la década de 1980 de la contracultura y el *underground* estadounidense y británicos, ejemplificados en su música, así como la presencia de canales televisivos musicales a imitación de

MTV (aparecida en agosto de 1980) establece relaciones culturales más amplias que una simple intertextualidad entendida como relación entre textos concretos. (2007: 150)

Decante defiende que el auge y la decadencia del prestigio de la Nueva Narrativa «se pueden rastrear a través de dos fórmulas: «Los chilenos necesitan leerse» y «Éstos son los vendidos» (2005: 182). Tal oscilación posee sus raíces en lo que Hopenhayn definiera como una «esquizofrenia cultural en la que conviven mercantilismo *light* y tradicionalismo moral» (80), característica del contexto de la Transición y de sus gestiones de políticas culturales. Estas dos referencias subyacen a las críticas antagónicas que Camilo Marks e Ignacio Valente realizaron a la novela. Mientras que para el primero «Fuguet es total, leerlo es *big fun*» (1992), para el segundo:

El autor se especializa en lo más tonto que el alma adolescente pueda albergar, rindiendo un culto desproporcionado a lo más efímero de la moda juvenil del día. Porque no es con la prosa de Fuguet que me he estrellado, sino con la persona, la atmósfera, la tipología humana y el mundo de sus protagonistas, sobre todo del principal, petimetre papanatas infatuado de su propia decadencia. Me refiero a la abrumadora inanidad de esos muñecos de clase media-alta santiaguina, que frecuentan los locales, oyen la música, usan las marcas de polera, viajan a los lugares, tienen el talante antropológico, etc., profusamente descritos en esta novela. Hasta la cocaína se vuelve más estúpida que mala en esta frivolisima onda. (1992)

Con el tiempo el mito de la mala recepción que tuvo la novela ha ido creciendo. No obstante, esto no fue tanto así —las revistas *Mensaje*, *Punto Final* y *Mundo Diners* hablaron bien de ella— como que Fuguet supo rentabilizar las críticas que trataban de demonizar la obra, ordenando que, junto al libro, se vendiera un rollo de papel con extractos de todas ellas.

Por favor, rebobinar, también bajo el sello de Planeta, vio la luz en 1994. En su segunda novela, el escritor chileno continuó de alguna manera el universo de *Mala onda*, aunque cubre una franja de edad mayor y presenta una estructura fragmentaria más compleja. El libro no obtuvo el mismo éxito de mercado que su antecesor. Durante ese mismo año apareció también el volumen *Cuentos con walkman*, primera piedra en la polémica carrera del Fuguet antologador. El tomo, preparado junto a Sergio Gómez, recogía veintisiete relatos aparecidos en *Zona de contacto*, suplemento de *El Mercurio*. Ya desde el prólogo se marcaba claramente las líneas estéticas, más incluso de lo que lo hacían los propios relatos:

Leer estos cuentos y relatos es como recorrer un Santiago lleno de smog en una micro acelerada y llena de punkies y conscriptos. Enchufado a un walkman, con la Rock and Pop haciendo ruido, mirando en un televisor portátil un viejo capítulo de Plaza Sésamo, ventilándose con el último número de la Zona, el viaje avanza áspero entre calles de neones, malls, edificios en construcción, piscinas llenas de cloro y arbustos con formas de elefantes y jirafas (...) [Los cuentos] (los cuentos) son en el mejor sentido del término, desechables. Utilitarios e industriales. No son ni under ni vanguardistas ni marginados (1994:12-13).

La aparición de *McOndo* dos años más tarde supuso el lanzamiento al escenario internacional de Alberto Fuguet. La causa no fueron tanto los relatos como la invectiva contra el realismo mágico lanzada desde el prólogo. La repercusión del texto fue tal que merecerá, más adelante, un apartado propio.

Ese mismo año Fuguet escogió un bar de mala muerte, a tono con la atmósfera del libro, para presentar *Tinta roja*, novela que relata las experiencias de un joven periodista durante sus prácticas en un diario sensacionalista de la capital. Poco más tarde, la obra sería adaptada al cine por el director Francisco Lombardi. Su lanzamiento coincidió con el estreno de Fuguet como guionista en la película *Dos hermanos: en un lugar de la noche*. Este trabajo, antecedido solo por su labor en el corto *10.7 El caso de Montserrat Amesti*, dio inicio a su otra vertiente como creador.

La proyección internacional de Fuguet, especialmente en el campo estadounidense, quedó patente en 1999 cuando fue elegido por la revista *Time* y la cadena CNN como uno de los 50 latinoamericanos del siglo XXI y *Newsweek* lo declaró un icono latinoamericano. Por otro lado, su relato «Ojos que no ven» aparece recogido en el volumen *Líneas aéreas*, que sirvió, como vimos, para presentar a numerosos escritores latinoamericanos en España. Auspiciado por tales reconocimientos, el escritor chileno recuperó su labor de editor para sacar adelante, junto a Edmundo Paz Soldán, una nueva antología: *Se habla español. Voces latinas en USA*. En esta ocasión el prólogo fue menos radical, aunque, fiel el estilo epigramático y polémico del Fuguet, abordaba algunos temas peliagudos: «Sea lo que sea, una cosa está clara: no se puede hablar de Latinoamérica sin incluir a los Estados Unidos. No se puede concebir a los Estados Unidos sin necesariamente pensar en América Latina» (2000:19). El papel de adalid de las nuevas generaciones de escritores y «enterrador» del realismo mágico le ha valido críticas muy duras:

Aunque tanto el prólogo como el resto de la escritura de Fuguet divierten por su humor e irreverencia, no hay que ignorar las consecuencias políticas de su toque liviano, particularmente en una época en que se oyen cada vez menos voces críticas que se atreven a exponer lo que se halla tras toda celebración de individualismo, pluralismo y desapego político. En cuanto a su afinidad con el «neoliberalismo postmoderno» que se refleja en su actitud supuestamente apolítica, desdén por el marxismo, celebración del individualismo, de la tecnología, de lo urbano y lo desarrollado, se puede indicar que los macondistas [en alusión al prólogo de la antología] se han ubicado en pleno centro del *mainstream* político y cultural de Chile y de América Latina y no en sus márgenes. (Palaversich 2005:47-48)

A pesar de la voces críticas, fiel a su proyecto integrador con la cultura estadounidense —«No la considero cultura americana, la considero cultura chilena, porque es mi vida diaria, lo que veo todos los días», (Mendez 1997)—, en 2003 publicó su cuarta novela, *Las películas de mi vida*, esta vez dentro del catálogo de Alfaguara. La historia, de marcados tintes autobiográficos, transcurre entre Encino, el barrio de Los Ángeles donde se crio, y el Santiago de su juventud; las películas que va viendo el protagonista, norteamericanas casi todas, sirven de estructura al relato. Esta es, hasta la fecha esta su novela que presenta los rasgos pop más marcados.

También con historias que transcurrían entre Chile y Estados Unidos, y de nuevo bajo un fuerte influjo cinematográfico, Fuguet presentó *Cortos* en 2005, compuesto por ocho relatos, cuatro de los cuales eran revisiones de otros aparecidos en antologías anteriores. «Road Story» es el que presenta mayores variaciones respecto al original, «La verdad o las consecuencias», aparecido en *McOndo*, servirá de base para la novela gráfica homónima que Alfaguara publicó en 2007, con adaptación visual a cargo Gonzalo Martínez. El trasvase de disciplina, operación frecuente también con varias novelas de Puig que fueron convertidas en películas, obras de teatro o musicales, revela la naturaleza heterogénea de la prosa fuguetiana, la cual incorpora de maneta natural elementos interdisciplinarios. Ahondando en esta línea, 2005 fue también el año en que apareció *Se arrienda*, el primer largometraje dirigido por el creador chileno, que incluía a su vez el corto *Las hormigas asesinas*, una pieza que, si el espectador pudiera pinchar a modo de *link*, le conduciría directamente a *Por favor, rebobinar*, donde ya se narraba la sinopsis de la misma.

Su siguiente libro, *Mi cuerpo es una celda. Una autobiografía* (2008) sobre la vida del escritor maldito Andrés Caicedo, contribuyó a crear la figura del escritor como

disyóquey²⁴, abriendo así una nueva vía de exploración de la estética Puig. Se trata de una compilación de textos escritos por Caicedo, pero escogidos y organizados por Fuguet, que comprende diarios, cartas, críticas cinematográficas, etcétera. En 2009 el escritor continuó explorando sobre la autoría, los géneros y los límites entre realidad y ficción con *Missing (una investigación)*. Esta novela, poco convencional en sus formas e impregnada de códigos periodísticos —algunos críticos la han bautizado incluso como «novela de no ficción» (Moreno 2011) —, es al mismo tiempo la que presenta un carácter autobiográfico más marcado; la obra narra la búsqueda de Alberto Fuguet para encontrar a Carlos, su tío «desaparecido» en Estados Unidos. Al mismo tiempo, el texto reflexiona sobre sí mismo, dejando ver su génesis, sus aspiraciones, su motivación y sus fracasos. Fuguet destaca la importancia de esta novela dentro de su producción, ya que con ella, dice, se cierra un ciclo de investigación sobre la gente que se pierde (Willoughby 2011). Sorprendentemente, el libro tuvo una difusión deficiente y, tras aparecer en Chile, tardó dos años en llegar a España. A este respecto, Echevarría reaviva el debate sobre los defectuosos cauces de edición de la literatura latinoamericana en España:

No es ocioso especular sobre las razones de este «desfase». Al parecer, ciertos problemas de Fuguet con la agencia literaria de Guillermo Schavelzon pudieron tener alguna incidencia en los planes de edición. Pero es más probable que la explicación resida en las a menudo indescifrables estrategias de los grandes sellos multinacionales del libro (Alfaguara, en este caso), que no siempre parecen actuar con criterios comprensibles.

Lejos de contribuir a una mejor circulación de los autores y libros que publican, los grandes sellos multinacionales tienden en muchos casos a entorpecerla. Las sucursales de cada país operan con criterios propios, muy cautos cuando se trata de importar autores de otros países de habla española. Se diría que falta a menudo una visión de conjunto, y una mayor coordinación de las apuestas respectivas, tanto más imperiosa en la medida en que la literatura latinoamericana, en su conjunto, está viviendo, de unos años a esta parte, una evidente revitalización de sus caudales, ya que no de sus cauces. (2011)

Coincidiendo con la aparición en España de *Missing*, Fuguet lanzó en Chile su siguiente novela, *Aeropuertos*; en ella explora de nuevo el ensimismamiento de la adolescencia, los vínculos familiares y la influencia de la tecnología en la vida íntima del sujeto contemporáneo.

²⁴ Idea desarrollada en el capítulo 4.4.

En paralelo a su obra literaria, siguió desarrollando sus otras dos facetas, la de periodista y la de director de cine. Respecto a la primera, vieron la luz *Primera parte* (2000) y *Apuntes autistas* (2007), sendas recopilaciones de artículos, y de la segunda surgieron *Velódromo* (2010) y *Música campesina* (2011), dos largometrajes que el autor define como «películas de guerrillas» por su producción de bajo coste (García 2011).

El que fuera emblema y azote del relevo generacional en la literatura latinoamericana parece ahora alejado del primer plano de la actualidad literaria y cinematográfica, sin ningún afán de crear nuevas polémicas ni etiquetas grupales:

No soy Premio Cervantes, no soy el tipo más vendido de este país. Partí siendo el escritor más conocido de Chile y ya no lo soy. Fui el más vendido, y ya no lo soy. Creo que fui el más temido o el más odiado y ya no lo soy (...) Me niego a hablar de literatura chilena porque no me siento necesariamente chileno, me siento más como contemporáneo. Siento que toqué techo con McOndo; ahí claramente yo estaba muy interesado en lo que significaba ser latinoamericano, cuál era el estereotipo latinoamericano. (...) La idea de sentirme parte de la nueva narrativa chilena me parece *outdated*. Con la globalización uno puede estar preocupado de nuevos autores y sentirse cercano a ellos, aunque nunca los conozcas (Willoughby 2011).

Pedro Lemebel

La mayoría de los autores destacados en estas páginas combinan sus trabajos literarios con proyectos de otra índole, ya sean cinematográficos, ensayísticos o artísticos pero, no obstante, su imagen pública pasa por ser, en primer lugar, novelistas. Pedro Lemebel es la excepción a esta regla.

A finales de la década de los 80, Chile comenzaba a salir del terror de la dictadura, con una sociedad fracturada y conmocionada por los casos de desaparecidos. El país caminaba hacia la democracia, sin que eso significara necesariamente la inclusión de las minorías en el proyecto modernizador. En este contexto, Pedro Lemebel se unió a Francisco Casas para crear un grupo artístico y político con el que dar voz a la identidad homosexual dentro de la sociedad chilena y expresar su rechazo al modelo neoliberal. Estos dos pilares ideológicos configuran un discurso que se rebela contra toda forma de normatividad, sean cuales sean sus vías para ejercer la violencia sobre cuerpos y conciencias.

Las Yeguas del Apocalipsis, nombre de la formación, recoge una de tantas voces despectivas para referirse al género femenino («yegua») y le suma un término crepuscular que alude a la eclosión del SIDA. Casas y Lemebel desplegaron un sinfín de técnicas y estrategias con las que hacerse visibles en el campo cultural chileno: *performance*, mimo, desfile de moda, *tableau vivant*, baile, *happening*, etcétera. Entre sus apariciones, siempre envueltas en un halo de misterio y extravagancia, destaca la *performance* en la sede de la Comisión Nacional de Derechos Humanos. Previamente, las madres, esposas e hijas de los detenidos habían adecuado la cueca (danza nacional), bailando solas para representar la desaparición de sus familiares. Entonces, Las Yeguas del Apocalipsis dibujaron un mapa de América Latina en el suelo y lo cubrieron con vidrios rotos. Mientras bailaban, sus pies ensangrentados dejaban huellas rojas que simbolizaban el legado de las dictaduras latinoamericanas, al tiempo que despertaban resonancias de la tragedia del SIDA.

También resultó especialmente controvertida su aparición en la Facultad de Arte de la Universidad de Chile, en 1989. En esta ocasión, Lemebel y Casas irrumpieron desnudos y montados sobre una yegua de la que tiraba la poeta Carmen Berenguer, mientras Nadia Prado tocaba la flauta. Su pose aludía a la del conquistador Pedro de Valdivia, mientras que la desnudez era una alusión feminista a la leyenda de Lady Godiva, famosa por su solidaridad con el pueblo.

Otra acción «tuvo lugar en la proclamación de Patricio Aylwin como candidato de la oposición, realizada en el Teatro Cariola en 1989. En la ocasión, Las Yeguas interrumpieron el acto trepando arriba del escenario vestidas como sendas vedettes, para luego desplegar un lienzo (“Homosexuales por el cambio”) en que manifestaban su adhesión a la candidatura opositora» (Quiroz 2004). Con todas estas acciones, el grupo consiguió sumar el tema de la opresión homosexual a los discursos políticos de la oposición al régimen de Pinochet. Uno de sus mayores logros fue el de instalar en el imaginario colectivo la figura transgresora del travesti pobre y militante. En torno a 1990 el grupo se disolvió por disputas internas que ninguno de los dos quiso aclarar.

Durante la década de los 80, Lemebel comenzó a escribir en diarios y revistas alternativas; también redactaba crónicas que luego recitaba en la radio, acompañadas de música. Esta estrategia de difusión portaba un intención ideológica: «De esa manera, [las crónicas] podían tener una llegada a otros sectores más proletarios donde el libro

siempre ha sido una exotiquez» (García-Corales 2005: 27). Aunque en 1986 participó en la antología de relatos *Incontables*, editada por Pía Barros, su primera aparición relevante en papel no será hasta 1995, cuando Cuarto Propio lanzó *La esquina de mi corazón*, con prólogo de Carlos Monsiváis. El libro consiste en una recopilación de 19 crónicas que tratan de retratar la pluralidad del espectro homosexual que se da en las calles de Santiago, huyendo así de la homogenización a la que tiende el discurso hegemónico gay importado de Estados Unidos. Por sus páginas desfilan travestis, locas, mariquitas y mariconas, captadas siempre desde una perspectiva marxista.

Al año siguiente vio la luz *Loco afán. Crónicas de un sidario*, en el que Lemebel abandona el barroquismo y el preciosismo para tratar las confluencias entre deseo y muerte. En 1998, el volumen *De perlas y cicatrices* aglutinó 35 crónicas que habrían sido previamente transmitidas en el programa *Cancionero* de Radio Tierra. Estos dos títulos fueron publicados por LOM Ediciones, una editorial independiente chilena, y cierran la producción de Lemebel previa a su salto al mercado español. Los sellos que difundieron su obra encajaban con la vocación marginal del autor. De hecho, su aterrizaje en la península llegó de la mano de Anagrama y, más específicamente, de la colección «Contraseñas», emblemática por su espíritu contracultural y de vanguardia. El mismo Herralde se encargó de publicar la que es, hasta la fecha, la única incursión de Lemebel en la novela, *Tengo miedo torero*. Aunque el libro se lanzó al mercado en 2001, como declara la dedicatoria su génesis data de los principios de los 90. El propio Lemebel analiza la recepción que tuvo su obra: «Cuando me atrevo con la novela *Tengo miedo torero* y me va bien (digo me va bien porque es lo más traducido que tengo), también provoqué una suerte de rabia entre algunos narradores neoliberales que habían pasado los últimos años tratando de instalar sus pobres y tristes novelas neoliberales, fascistoides. Les dio tanta rabia que un marica pobre y viejo les haya ganado el lugar» (García-Corales 27).

Sus posteriores títulos —*Zanjón de la aguada* (2003), *Serenata cafiola* (2008) y *Háblame de amores* (2012) —, incluida la reedición de *Tengo miedo torero*, pasaron a formar parte de la división chilena de la multinacional Seix Barral. *Adiós, mariquita linda* ha sido el único que ha aparecido en un catálogo distinto (Sudamericana en el Cono Sur y Debate en España). El cambio de editorial refleja su reubicación dentro del campo literario, hacia posiciones más centrales. El propio autor reflexiona al respecto:

«Cuando te imputan lo marginal es una forma de anularte. Te dicen “tú eres marginal”, te quedas en el margen y desde allí hablas. Yo prefiero intentar otras estrategias, otros cruces de fronteras, sin que se sepa cómo tú entras, ni como tú sales; moverse en los bordes». Este nuevo posicionamiento va acompañado de un incremento de ventas; según Lemebel, este fenómeno se explica porque ahora «hay un mercado que vende lo indio, lo marica, lo perverso y lo exótico latinoamericano. Hay un mercado que vende eso, tanto en las letras como en la música» (Muga 1999: 14).

Si nos retrotraemos a los 90, encontramos que los primeros libros de Lemebel coincidieron en el tiempo con los de la Nueva Narrativa. No obstante, ni la crítica mayoritaria, ni el propio escritor han considerado nunca procedente su adscripción a dicha corriente. Para el autor de *Tengo miedo torero* la principal diferencia está clara: «No creo que la literatura de este grupo haya formado parte de un discurso y diálogo político relacionado con la irrupción de la democracia en el Chile de principios de los 90 (...) Fue un poco *light* y representa, de alguna manera, la cultura neoliberal estrenada con tanto éxito en Chile, un país tan “triunfador”, tan soberbio. Entonces en ese contexto creo que Alberto Fuguet representa la figura que lidera un poco esta nueva camada de narradores, siguiendo un modelo norteamericano» (García-Corales 2005:26).

La mención a Alberto Fuguet, en tono de marcado distanciamiento es especialmente significativa para este trabajo. Fuguet y Lemebel comparten país de origen y comparten, de manera declarada por ambos, el legado de Puig; no obstante, sus proyectos escriturales han materializado de manera muy distinta la traducción del escritor argentino a sus respectivos contextos e inquietudes. La obra de Lemebel vivió ajena a las tensiones respecto a la paternidad del boom y al consiguiente terremoto McOndo. Al mismo tiempo, su utilización de los referentes de la cultura de masas y son mucho más cercanos al universo de Puig que cualquier autor de la sonada antología. Como ya se ha planteado, y se retomará más adelante, el elemento definitivo que distancia a Lemebel de sus coetáneos para, en este caso, emparentarlo con Puig, es la relevancia y las implicaciones del compromiso político en su obra.

Alan Pauls

La llegada de Alan Pauls al campo literario resulta relativamente singular por su aparente sencillez y su ausencia de ruido. La revista *Babel* (1988-1991) fue la plataforma colectiva desde la que Pauls realizó sus primeras incursiones de peso en el ámbito cultural e intelectual. Antes formó parte del grupo Shanghai, junto a otros futuros escritores como Martín Caparrós, Sergio Bizzio, Daniel Guebel, o Sergio Chejfec. La asociación, de corta vida, presentó un manifiesto y realizó algunas apariciones mediáticas porque, según Caparrós, «la generación anterior, la atacante, estaba mortalmente ofendida porque nunca la atacábamos, no le rendíamos el homenaje del parricidio. Como nos ofendían en conjunto supusimos que debíamos defendernos en conjunto» (1993: 523). Evaluándolo con posterioridad, Bizzio opinaba que «más que perfilarnos como generación, nos estábamos perfilando como secta, cuya principal característica era la vanidad. A los 25 años, la vanidad es una fuente de satisfacción como cualquier otra. Shanghai (sic) era eso» (Budassi y Arias 2007). Por su parte, Pauls, aunque reconoce que compartían su fe por la literatura, lo ha llegado a calificar de disparate total. El grupo fue perdiendo nuevos objetivos y derivó, con incorporaciones, en lo que la mayoría recordaría como una experiencia mucho más positiva, la fundación de la revista.

El proyecto surge en una época de transformación «que arranca en el fracaso del proyecto intelectual que se vinculó al democratismo alfonsinista y que se interna en el clima de “miseria de ideas” del neoliberalismo menemista». En ese contexto *Babel* se presenta como una revista de libros que busca crear un canon propio al tiempo que funciona como cauce de discursos heterogéneos, «babélicos», que reflexionan sobre las ciencias humanas. Caparrós, uno de sus directores, define así la *doxa* literaria de la revista:

Algunos sostenían que lo más importante de un relato era su legibilidad inmediata, su posibilidad de contactar con un lector medio, de hablarle de lo que esperaba en un lenguaje que entendiese fácilmente. Todo esto suponía explícita o implícitamente, la esperanza de que un libro que tomara en cuenta tales premisas se vendiese mejor. Para ellos, el imperativo del mercado reemplazaba al mandato social de los 60 y 70, cuando se imponía lo que Babel llamó, en algún artículo, la literatura Roger Rabbit: la que intentaba acabar, desde la ficción, con los grandes ogros de la realidad.

Otros, algunos de nosotros, pensábamos que en un país en medio del caos, sin mercado para nada y menos para libros, sin expectativas sociales para el discurso de la ficción, la literatura tenía la posibilidad casi inédita de pensarse en sí misma, sin compromisos económicos o políticos. De ser, por innecesaria, más autónoma. (1993: 527)

Babel se posicionó en el campo con contundencia, reivindicando «libros literarios como Bernhardt o Saer» (Pauls, 2009c). Sus rivales –no necesariamente personales– fueron, entre otros, Osvaldo Soriano, Tomás Eloy Martínez y la colección Biblioteca Sur de la Editorial Planeta en la que publicaban Juan Forn y Rodrigo Fresán. Para Pauls,

era una revista importante porque afirmaba algo que hasta ese momento nosotros solo podíamos poner en palabras en términos negativos, porque no éramos del todo de los años 70: la mística de la militancia, la mística la literatura al servicio de, y tampoco éramos los mcondianos en su versión local, ya que reivindicábamos la especificidad de la literatura frente al avance de la expansión imperial de la imagen, la legibilidad, la traducción. *Babel* nos permitió afirmar eso que de otro modo se reducía a una doble identidad negativa, no somos de los 70 y no somos los posmodernos. ¿Qué éramos? Éramos *Babel* y eso se veía allí. (2009c)

La revista era una intervención en el campo cultural que planteaba una batalla intergeneracional pero también dentro de su propia generación. No obstante aquel fue uno de sus pocos actos colectivos, puesto que la mayoría recelaba de la misma idea de generación. Pauls sentencia: «yo diría que uno de mis axiomas básicos, casi congénitos, es “pertenecer está mal”. A lo largo de mi vida yo siempre estuve diciendo “no, no pertenezco”, nunca me reconocí en los lugares donde se me quería ubicar» (Laera y Kohan 2001). Él se encargaba de la sección del libro del mes, en la que contaba con total libertad, y desde allí lanzaba su propuesta «de cómo y qué había que leer» (2009c). Unos dos años antes de empezar este proyecto, Pauls había publicado, por encargo, un libro de crítica sobre *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig que prendió la mecha de su interés por el escritor. Vistos los planteamientos literarios de *Babel* resulta llamativa la progresiva atracción que sintió Pauls por un autor que a priori tenía más posibilidades de caer en la lista de rivales. Esta aparente contradicción resultará fundamental, como se verá más adelante, para entender las analogías entre ambas trayectorias.

La aventura de *Babel* le dio a Alan Pauls voz como crítico e influencia en el campo intelectual, pero cuando se embarcó él ya había publicado su primera novela, *El pudor del pornógrafo* (1984). Pauls había mandado el relato «Amor de apariencias» a un concurso organizado por el Círculo de Lectores. El cuento, que él define como «muy onettiano» (2009c), ganó una mención, fue publicado y puso a Pauls en contacto con Enrique Pezzoni, editor de Sudamericana. Dos años después mandó una novela, *En el*

punto inmóvil, al I Concurso de Coca-Cola; no ganó pero Pezzoni, que nuevamente estaba en el jurado, le dijo que quería publicarla, aunque cambiando el título.

Poco después presentó una nueva novela a una beca para la edición que otorgaba la Fundación Antorchas y la ganó; llevó el manuscrito a Emecé, donde curiosamente trabajaba Juan Forn, y en 1990 apareció *El coloquio*. «Nunca tuve problemas, siempre que terminé un libro y me interesó publicarlo lo publiqué sin dificultades en los lugares donde quería: es un caso bastante sui géneris, sobre todo en la época. En los 80 la situación en Argentina era mala» (2009c). En 1992 Alan Pauls fue invitado a pasar un par de meses en la Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs en la localidad francesa de Saint-Nazaire, dentro un programa que acoge a escritores de diferentes partes del mundo a cambio de que durante su estancia escriban un texto que mencione la circunstancia que lo hizo posible²⁵. Pauls escribió la novela corta *Wasabi*, publicada en 1994 por la sede argentina de Alfaguara, editorial que en ese momento interesaba al autor. Esta obra suponía el comienzo de un giro importante en su narrativa, ya que daba carpetazo a cierta doctrina literaria que había gozado de bastante predicamento en su generación: «la muerte del autor». Quizás este cambio de rumbo lo animó a introducirse en un proyecto más ambicioso que lo ocupó durante cinco años. Mientras lo escribía, una ojeadora de talentos le llevó los primeros cinco capítulos a Jorge Herralde que los encontró «extraordinarios» (2009: 130). En 2002, Pauls envió a la editorial una primera versión de la novela con el título de *Ex*. Finalmente, un año más tarde, con algunos retoques —pasó a llamarse *El pasado*—, la novela ganó el Premio Herralde de 2003. *El pasado* supuso el comienzo de una relación muy buena con el editor y lanzamiento internacional de Pauls: tuvo una recepción crítica más que notable, cuenta con numerosas reediciones y se ha traducido a varios idiomas. En 2006 Pauls volvió al campo nacional publicando por encargo *La vida descalzo*, mezcla de ensayo, ficción y autobiografía. Posteriormente Anagrama, además de reeditar *Wasabi* y su ensayo *El factor Borges*, se ha encargado de publicar su trilogía sobre los 70: *Historia del llanto*, *Historia del pelo* e *Historia del dinero*. Al contrario que los miembros del Crack y los mcondianos Pauls nunca sintió la paternidad asfixiante del *boom*:

me parece que la condición un poco endogámica y un poco provinciana de la literatura argentina, que siempre se pensó a sí misma como cabal y autónoma —

²⁵ Otros argentinos premiados por la institución francesa fueron Ricardo Piglia, César Aira y Sergio Chejfec.

una ilusión soberbia y ridícula—, al mismo tiempo fue eficaz porque protegió la literatura argentina de la influencia del *boom*. Si uno piensa en la literatura argentina de los últimos 40 años no hay mucha presencia del boom en el sentido de representación literaria de lo latinoamericano. Si de alguien hay que sacarse la sombra es de Borges o Cortázar. Hay algo que funcionó como una especie de amianto contra la seducción del realismo mágico. (2009c)

Pero Pauls tenía otros motivos para sentirse lejos de sus coetáneos, especialmente de los escritores de *McOndo*:

los escritores de *McOndo* son escritores de los que naturalmente desconfié siempre porque yo me sentía parte de una tradición modernista, letrada, siglo XX, no audiovisual,(...) aun interesándome mucho el cine. Lo audiovisual que se venía no era Antonioni; era la publicidad, la televisión, lo peor de lo peor, las máquinas mas aplanadoras de sentido que se pudiera imaginar. Yo estaba en guerra contra el videoclip, la televisión. Y creo que tenía razón, era una guerra perdida de antemano, pero me parece que en términos culturales y artísticos tenía razón. Por otro lado, sentía que había que hacer un trabajo con esa retórica global que ellos no hacían.Cuál es el acento con el que nosotros vamos a hablar esta lengua que ya es internacional y que es la lengua con la que habla el cine, la televisión. A mí me parece que hay que apostar a la *literaturidad* de la literatura. (2009c)

Desde unas coordenadas tan marcadas, Pauls construye con fluidez una carrera como ensayista, novelista y crítico literario y cinematográfico, sin demasiado ruido mediático hasta la obtención del Premio Herralde. Desde entonces, para presentarlo, se ha convertido en lugar común una frase de Bolaño incluida en su artículo *Ese extraño señor*: «Es usted uno de los mejores escritores latinoamericanos vivos y somos muy pocos los que disfrutamos con ello y nos damos cuenta» (2003).

Mario Bellatin

Aunque Mario Bellatin es contemporáneo a la generación del Crack, su carrera literaria ha estado signada por la individualidad, cierta extravagancia y la inestabilidad de los datos. Resulta muy complicado, casi imposible, trazar un plano preciso de la aparición en el campo literario Bellatin, así como documentar exhaustivamente su trayectoria editorial. El propio autor ha hecho de su figura pública una prolongación de sus novelas, confundiendo las presentaciones de libros con performances, aportando datos contradictorios y, en definitiva, generando un relato vacilante.

Nació en México y pasó la adolescencia en Perú, tierra natal de sus padres. En 1986 publicó en la editorial Lluvia (Lima) su primera novela, *Mujeres de sal*. Según ha contado el autor en numerosas conferencias, la aparición de la obra estuvo precedida de una historia que prefigura las posteriores performances y puestas en escenas del autor mexicano. Para costear la edición Bellatin ideó un sistema de venta de entradas por anticipado para la presentación del libro, con la particularidad de que era el dinero recaudado por esas mismas entradas con el que financiaría el volumen. Para hacer más seductora la oferta, el bono incluía un descuento en el libro el día de la presentación. Sin saberlo, Bellatin se convertía en un precedente de un sistema de edición que, por su democratización, podría modificar sustancialmente las condiciones del campo, el *crowd founding*.

Efecto invernadero (1992) es algo más que la segunda novela del autor, supone la sistematización de modos ascéticos y la puesta en circulación —sea verídico o no— del mito de su origen escritural. Según ha declarado el autor en diversos medios, la novela llegó a tener mil doscientas páginas (el número varía según la versión) y entonces, cuenta, «en una semana de lucidez, cosa extraña, se me dio la posibilidad de leerlo como si fuera un texto ajeno, y entonces lo único que hice fue sacar» (Goldchluk 2008: 98). Tras la drástica operación de reducción, el volumen quedó en cuarenta y seis páginas; el resto, siempre de acuerdo a la versión del escritor, se encuentra en el sótano de la residencia de un diplomático. La anécdota, en cualquier caso, pone sobreaviso al lector del singular mundo narrativo al que se enfrenta y, sobre todo, configura un origen para la escritura de tintes místicos, en el que se visualiza la figura del autor, en un rapto de lucidez, arrancando páginas y sometiéndola a una estricta operación ascética.

Efecto invernadero, así como sus siguientes novelas *Canon perpetuo* (1993) y *Salón de Belleza* (1994), conocieron reediciones en diversas editoriales peruanas (Jaime Campodónico Editor, Ediciones El Santo Oficio, Ediciones Peisa, PUCP, Sarita Cartonera, Matalamanga), mexicanas (CONACULTA, Editorial Síntoma, Joaquín Mortiz, Alfaguara, Almadía), argentinas (Editorial Sudamericana, Interzona, Mansalva, Eloísa Cartonera) y españolas (Tusquets, Anagrama). *Salón de belleza* marca un punto de inflexión en la recepción de su obra al convertirse, con mucho, en su mayor éxito. Cinco años después de su aparición, el texto fue recomprado por Tusquets, con la que obtuvo nueva proyección. No obstante su desembarco en las editoriales españolas, las

obras de Bellatin han resistido el proceso centralización editorial y han seguido, como prueba la extensa lista anterior, difundiéndose de un modo aparentemente desordenado y libre, incluyendo modificaciones en cada aparición hasta convertirse en un archivo imposible de registrar.

Su obra siguió proliferando a un ritmo vertiginoso a través de *Poeta ciego* (1998), *Flores* (2000), *El jardín de la señora Murakami* (2000), *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (2001), *La escena del dolor humano de Sechuán* (2001), *Jacobo el mutante* (2002) y *Perros héroes* (2003). En 2005 las pequeñas *nouvelles* cobraron cuerpo conjunto en la edición *Obra reunida* que publicó Alfaguara México; en el mismo año aparecieron *Underwood portátil modelo 1915* (ya recogida en el volumen anterior) y *Lecciones para una liebre muerta*; posteriormente vieron la luz *La jornada de la mona y el paciente* (2006), *El gran vidrio* (2007), *Condiciones de las flores* (2008), *Los fantasmas del masajista* (2009), *Biografía ilustrada de Mishima* (2009), *El pasante de notario Murasaki Shikibu* (2011), *Disecado* (2011) y también en el mismo año *La clase muerta*, volumen que recoge *Los fantasmas del masajista* y *Biografía ilustrada de Mishima*. En 2012 se publicó la que es hasta la fecha su novela más extensa: *El libro uruguayo de los muertos*. Además, varios de estos títulos han sido traducidos al francés, inglés, italiano y alemán. Asimismo, su trayectoria se visto jalonada por las siguientes distinciones : finalista del Premio Médicis (2000) a la mejor novela extranjera publicada en Francia, Premio Xavier Villaurrutia a *Flores* y Premio Mazatlán de Literatura 2008 por *El gran vidrio*.

A todo ello hay que sumar un proyecto que aspira a dinamitar las convenciones y las normas del mercado editorial, incidiendo en la balcanización y democratización de dicho mercado. Con «Los cien mil libros de Mario Bellatin» el autor creó su propio sello editorial que no goza de distribución comercial dentro de los cauces ordinarios. El propósito, ya abandonado, era alcanzar los cien títulos, todos ellos escritos naturalmente por él mismo, con una tirada de mil ejemplares para cada uno. El proyecto exigía una reordenación de los textos ya que, por el formato de los libros, ninguno podía superar los 60 000 caracteres; además, los puntos y aparte eran sustituidos por un icono de unas tijeras. El sello renegaba de los diseños al uso de las portadas: todas son idénticas, salvo por el título de la obra y todas cuentan con la huella del autor. De la distribución se encargaba el propio Bellatin que los llevaba consigo durante sus conferencias y

presentaciones o mientras escribía en algún parque de su ciudad; el precio dependía de la negociación que se estableciera con él personalmente; negociación que también estaba abierta al intercambio. Con este gesto, Bellatin buscaba restituir la idea de unidad para su obra, combatir las mediaciones e imposiciones del mercado editorial y, de alguna manera, rendirse tributo y aumentar su aura de escritor supuestamente místico, ya que los ejemplares que no se vendían irían destinados a llenar las estanterías de su propia casa.

Como en el caso de Puig, la consagración de Bellatin vino precedida por una formación cinematográfica, en su caso en una escuela de guion en Cuba. La recepción de su obra literaria ha estado casi siempre marcada, o al menos acompañada, por la fuerte presencia de su figura pública. Ya en 1981 solía pasearse por el barrio de Tlatelolco caracterizado como una paloma ensangrentada, performance que dio lugar a múltiples interpretaciones y que el propio Bellatin ha explicado de las más diversas maneras (Constenla 2011). En 2003 el escritor acometió una de sus performances más llamativas al organizar un congreso en París al que presuntamente asistirían Margo Glantz, Sergio Pitol, José Agustín y Salvador Elizondo. La particularidad del evento estuvo en que en lugar de los autores allí acudieron imitadores que, previamente aleccionados por los originales, recitaron sus ponencias.

Desde la naturaleza multidisciplinar e intermedial de su trabajo (muchas de sus novelas se componen igualmente de texto e imagen), desde los modos sustractivos de su escritura y desde su trabajo en la Escuela Dinámica de Escritores (donde la máxima que se da a los alumnos es que todo está permitido menos escribir), Bellatin somete al lenguaje a diversas tensiones que parecen ponerlo siempre en amenaza de extinción. Su lenguaje es breve, frágil, tenue, pero es precisamente en esa autocensura, en sus restos, donde el escritor parece hallar el sentido de la escritura. El proceso, aunque por cauces distintos, encuentra puntos en común con la relación de Puig y el lenguaje. El escritor argentino siempre parecía estar a punto de disolver la literatura en otros medios, adelgazando la escritura hasta casi hacerla desintegrarse, en su caso, en la oralidad. Los dos autores comparten una cierta pose de escritor al margen de la literatura que se hace, tal vez, más visible en su rol como lectores que como escritores. Así, se hace difícil no advertir ecos del argentino cuando Bellatin afirma que los libros lo «expulsan casi todos. Soy un lector horroroso».

Alejandro López

En el caso de Alejandro López, señalar las concomitancias entre sus modos de acceder al campo literario, o la actitud una vez instalado en él, y los de Puig es casi una redundancia. Resulta difícil encontrar críticas periodísticas de sus novelas en las que no se mencione su filiación con el autor de *Boquitas pintadas* e, incluso, algunos trabajos más académicos se han ocupado ya de esta analogía, tanto para subrayarla como para corregir los excesos en los que se ha incurrido a la hora de señalar las similitudes entre ambos. Sea como fuere, lo cierto es que en muchos aspectos la comparación emerge por sí sola. López abandonó su Goya natal para realizar un intercambio estudiantil en un pueblo a las afueras de Chicago y más adelante se estableció en Madrid, donde cursó varios talleres de narrativa y guion. Dos años después se mudó a Barcelona, ciudad en la que la escritura dejó paso a la pintura, como su principal ocupación: allí trabajó dicha disciplina, frecuentó museos y «hasta hice una muestra en mi departamento a la que no fue literalmente nadie» (Giampaolo 2012). De vuelta en Madrid, consiguió un trabajo como pintor de casas y siguió practicando la pintura creativa de forma autodidacta hasta su ingreso en el Centro de Investigaciones Artísticas. Para López, su paso por los talleres fue la «forma que tuve y tengo de adquirir algún tipo de formación. Sobre todo al no haber hecho la carrera de Letras ni otra carrera formal» (Zeiger 2001).

Sin excesivo bagaje letrado y con una formación multidisciplinar (en su página web se define como «docente, escritor, artista visual y realizador de videos»²⁶), el proceso de creación de su primera novela recuerda al de *La traición de Rita Hayworth*: «Si bien *La asesina de Lady Di* se publicó en 2001, como una novela, la intención original era y sigue siendo, escribir un guión cinematográfico que en su momento no me salió y que hasta el día de hoy me sigue convirtiendo en un guionista, de momento, frustrado» (López 2009)²⁷. El primer esbozo fue un relato de apenas dos páginas publicado por la *Revista Casquivana* que se llamaba «Rubia nuestra que estás en la tierra». Este texto empezó a crecer a través de los talleres que cursaba su autor hasta convertirse en «un

²⁶ <http://lopezalejandro.com.ar/index.php?/bio/>

²⁷ Estas declaraciones forman parte de una ponencia inédita y sin título leída por Alejandro López en el «Encuentro sobre Oralidad y Escritura», en el Instituto de Literatura Argentina «Ricardo Rojas», en abril de 2009. Cortesía del autor.

híbrido de 39 páginas entre guion y cuento largo que fui leyendo por capítulos a mis amigos y alumnos como si fuera un folletín por entregas» (López 2009). Más tarde, el texto fue publicado por la editorial independiente Eloísa Cartonera.

En 1999, ya convertida en novela, la obra fue finalista del Premio Clarín de Novela y vio la luz en Adriana Hidalgo. Este sello, aparecido en las postrimerías de la década de los 90, surge con la vocación de ser, en palabras de su director Fabian Lebenglik, una editorial «propia, artesanal, pequeña»:

Era un momento en el que Argentina estaba transnacionalizando todos sus sellos editoriales. No quedaban ya sellos argentinos, habían sido comprados por grandes grupos económicos y editoriales internacionales y entonces todas las decisiones editoriales, estratégicas y de políticas culturales en el plano literario se tomaban fuera de Argentina. Entonces, una editorial argentina que era subsidiaria de una gran firma editorial internacional no podía prácticamente tomar decisiones propias. Nos pareció que había llegado el momento de fundar una editorial que tuviera grandes aspiraciones en cuanto a la calidad de aquello que publicara y que al mismo tiempo respondiera a la historia editorial de independencia que tiene la Argentina. (Soares Andrade 2012)

La asesina de Lady Di nace así como una obra involuntaria o heterodoxamente literaria que llegó al mercado de la mano de una editorial joven y minoritaria, lo cual no ha sido obstáculo para que haya tenido tres ediciones y haya sido traducida al portugués y al inglés. Parte de su éxito de público puede explicarse, quizás, por un fenómeno similar al que experimentó *Boquitas pintadas* y que la llevó a ser leída tanto de forma inmanente como *camp*. La presentación del libro, más cerca del McDonalds mcondiano que de la convención literaria, buscaba aprovechar y profundizar en dicha ambigüedad. López organizó una serie de eventos tanto en Argentina como en España que dieron cuerpo a lo que llamó la «Maratón Asesina» y que, en el *flyer* promocional, se definía como una suma de «ficción/ collage/ audio/ prendas/ sorteos/ reciclaje/ performance/ música/ tele/ brujería/ tragos». El propio autor lo explica así:

Decidí organizar una serie de eventos ambulantes primero tratando de sacar el texto de un ambiente exclusivamente literario llevándolo a museos, galerías o hasta el club de fans de Ricky Martin (...) Logré zafar del compromiso de tener que hablar sobre mi trabajo ideando una serie de performances como actriz/protagonista incluida en donde ella interactuaba con los presentes recorriendo el bar o el museo de turno sacando fotos instantáneas a los famosos que habían concurrido al evento. En esa oportunidad también me encargué de montar altares con imágenes religiosas y fotos de Ricky Martin y Ladi Di. Y organicé una memorabilia con los objetos más preciados de la protagonista, bombachas, revistas de chismes, un par de revistas porno, etc. etc., casi todos

elementos que me habían servido a la hora describir y, sin querer queriendo, incursioné en el maravilloso mundo de la plástica. (López 2009)

La interpretación de Palmeiro sobre este punto resulta iluminadora: «Esa presentación no fue sólo una excelente estrategia de marketing, sino que ostenta lo que de nuevo aportó la novela. Esta abertura a la realidad extratextual y extraliteraria era el síntoma de una época: la mayoría de las novelas publicadas luego de *La asesina* (empezando por *Keres coger*) tomarían como tema y como reflexión principal la abertura de la obra a la realidad a partir de la ley objetiva del material» (2011: 290).

Al éxito de público se sumó el de la crítica, que destacó su parentesco con Puig, Copi y Almodóvar, así como su carácter insumiso frente a las convenciones literarias. Del libro se dijo que estaba «destinado desde el comienzo a arrasar como una tempestad con nuestras ideas preconcebidas sobre la literatura» (Link 2005b), o que pensarlo «en una tertulia de hace veinte o veinticinco años es la mejor manera de representar su frescura» (Fogwill 2002). Al poco de su publicación, varias productoras se interesaron por los derechos para su adaptación al cine, pero las negociaciones no prosperaron, a pesar del interés del autor, y el proyecto quedó estancado. No obstante, diez años después de su salida, la novela ha consolidado su posición dentro del campo literario, reforzándose a través los estudios que arrojado sobre ella la crítica especializada y de su presencia en los programas universitarios.

Al poco tiempo de la publicación y gracias a *La asesina de Lady Di*, su autor consiguió una beca para estudiar dirección de cine en el Cievyc, donde comenzó a escribir guiones y a filmar cortometrajes. Vinculado a ese mundo, López concibió un proyecto audiovisual que tuviera el CD como soporte: «Estaba haciendo una propuesta para escribir ciberficción, o sea narraciones creadas para soportes electrónicos. Es que me sigue pareciendo un lugar o un medio que ofrece posibilidades creativas en efervescencia y que permiten ayudar a contar historias con más herramientas, o con otras herramientas como son los medios digitales, el diseño gráfico y el video» (López 2009). La idea era simular a través una correspondencia electrónica, conversaciones de chat y demás formatos que, para el autor, gozarían de más posibilidades en la pantalla de un ordenador que en la página de un libro.

Para este proyecto López entró en contacto con Interzona, una editorial de mayor alcance que, sin embargo, no pudo satisfacer su propuesta. Tras un proceso de negociación, el escritor abandonó su idea primigenia y aceptó volver al papel, aunque

incorporando una serie de vídeos grabados por él a modo de prolongación del texto, que se encuentran alojados en la página web de la editorial:

En ese sentido *keres coger=guan tu fak?* me enfrentó ante un doble fracaso. Por un lado la imposibilidad casi técnica de llevar esta historia a la pantalla grande del cine, pero también la imposibilidad de haber desarrollado el proyecto por mi cuenta, o por cuenta de terceros en la pantalla chica de una computadora, ya que estos trabajos híbridos abordando la hiperficción parecieran no interesar, estética, política, ni económicamente a nadie todavía. (López 2009)

Su aparición polarizó a la crítica en adhesiones entusiastas y rechazos vehementes, siendo Beatriz Sarlo la principal exponente de estos últimos. La intelectual argentina niega el potencial transgresor de la novela: «Es casi imposible que la literatura produzca hoy un *shock* por el camino mimético. Sin elementos que parezcan completamente inventados, imposibles, el *shock* sólo podría acontecer para lectores que nunca hubieran leído otra cosa, para lectores que lean pegados a una moda de grupo, o para lectores sin memoria de la literatura anterior» (2005: 17). En su opinión, mientras que Puig «no ama simplemente el mal gusto», sino «el artificio hasta el mal gusto» (15), la prosa de López «recuerda algunas viejas novelas del realismo socialista, novelas campesinas donde los campesinos eran solo campesinos, los explotadores sólo explotadores, la miseria y la injusticia sólo miseria e injusticia» (16). No obstante, este artículo, también polémico a su vez, obtuvo réplicas (cfr. Fernández).

keres coger=guan tu fak? fue concebido como la primera parte de una trilogía que se completará previsiblemente (22 x 7) *Flor de Chongo* y *Las travesuras de Vanessa en América*. Cada uno de estos proyectos irá asumiendo, en la medida en que los avances tecnológicos lo permitan, una naturaleza hipermedia. En paralelo a la escritura de dichas obras, López se embarcó en distintos proyectos en calidad de guionista, concretamente una película de terror norteamericana y dos miniseries de televisión, pero ninguno llegó a buen puerto. El siguiente paso en su polivalente trayectoria artística consistió en transformar su casa en una galería artística efímera donde expuso sus collages bajo el nombre «Falso pop chino».

En una etapa posterior, en la que López coordinó talleres de escritura en distintos puntos del país, fue acumulando textos de distinta naturaleza que aglutinó bajo el título *Abril 40, novelita, de qué se te acusa*. Sin embargo, en esta ocasión se enfrentó al rechazo de cuantas editoriales consultó —«A algunos editores, a los que no se me reían en la cara les parecía interesante, o a veces novedoso pero impublicable. Uno me dijo

que nunca había visto nada igual en el mundo y que tampoco lo quería ver», (López 2009)—. Finalmente, gracias la intercesión de Inés Saavedra, el texto fue reconvertido en obra de teatro bajo el título *Cuentos putos*. La pieza se estrenó en el ciclo *Decálogo* en el Centro Cultural Ricardo Rojas en 2008 y se publicó posteriormente.

Tanto Puig como López han labrado su imagen de escritores que vienen de afuera de literatura, aunque ese «afuera», teniendo en cuenta los más de treinta años que median entre la publicación de sus respectivas primeras novelas, significa cosas distintas en cada caso. Para ambos ha supuesto una posición de marginalidad que, si bien puede ser traducida en términos de exclusión, también ha sido rentabilizada en tanto que transgresiva. El cambio se cifra en que Puig se enfrentaba a un campo mucho más rígido en el que los límites de dónde empezaba y dónde terminaba la literatura se creían más firmes. Para la obra de López, en parte gracias al camino recorrido por su antecesor, pero también, sencillamente, por la evolución de la crítica artística que ha incorporado conceptos clave como el ya citado de *campo expandido*, la categoría de *afuera* empieza a resultar anacrónica; si bien es cierto que, como demuestran las limitaciones editoriales y algunas resistencias críticas, todavía no lo es completamente.

En cualquier caso, los dos han hecho bandera de esa posición, defendiendo una cultura bastarda y un bagaje multidisciplinar en sustitución de la cultura letrada. Ambos, además, han cultivado el mito de las *novelas a su pesar*, proyectos destinados a disciplinas artísticas diferentes, pero que por diferentes motivos, donde la economía de medios ocupa un lugar relevante, han acabado adoptando un carácter literario. Como ya se advertía al comienzo de este apartado, la identificación entre ambos escritores se ha vuelto un lugar común que, en el apartado 6, habrá que revisar. «Lo que sí es seguro que aprendió [López de Puig] son los trucos puigianos para forjarse una imagen de escritor excéntrico a fuerza de ingenuidad, un estilo de intervención pública fundado casi exclusivamente en el valor del encanto» (Giordano 2006:30). Hasta tal punto se ha solidificado dicha analogía que el propio López, quien en más de una ocasión ha declarado que había leído a Puig, pero poco, escribió un artículo en el que retoma la voz del autor de *El beso de la mujer araña*: se trata de una carta que Puig escribe a su madre desde el purgatorio y en la que pasa revista a distintos personajes del mundo cultural, por lo general, latinoamericano. En una compleja operación de ajuste de cuentas, López enmienda la crítica de Beatriz Sarlo —en tanto que cerbero de la alta cultura— en la que aquella fijaba las líneas rojas que lo separan de Puig: «Fogwill está más gay que nunca,

parece Tinelli pero se sigue haciendo la tapada y miente que se hace la cabeza con la viva de la Beatón Sarlo, que dicho sea de paso ahora, milagrosamente, me ama y se hace la presidenta de mi club de fans. No le creo nada» (López 2010). La intención última del artículo no parece ser otra que la del homenaje a su antecedente y el juego humorístico sobre los clichés de la crítica (recuérdese la declaración citada en 1.1: «ya que me comparan tanto con Puig decidí ser Puig finalmente en ese texto»).

Dani Umpi

Dani Umpi (Tacuarembó, 1974) es, de todos los autores aquí analizados, el que mejor encarna el prototipo de artista polifacético. Entre sus facetas creativas se cuentan la de novelista, dramaturgo, cantante, *performer* y artista plástico; además, se ha embarcado en proyectos ocasionales como compositor de musicales y guionista de telenovelas y realiza incursiones menos profesionales en los ámbitos de la poesía y la fotografía.

Su trayectoria presenta notables analogías con la de Alejandro López y, por ende, con la de Manuel Puig. Umpi se educó en un colegio jesuita de Tacuarembó, un pueblo pequeño y desconectado de los grandes centros culturales de la zona como Montevideo y Buenos Aires, dos ciudades clave para su ulterior desarrollo como artista. A la capital uruguaya se mudó para licenciarse en Publicidad y Comunicación Artística-Recreativa por la Universidad de la República. Al igual que en el caso de los dos escritores argentinos, el trayecto del pueblo de origen a la urbe se convertirá en un tema importante en su obra.

El aterrizaje de Umpi en la literatura fue igualmente heterodoxo. Su primer acercamiento fue a través de poemas que se difundieron en acciones como «Pijama Party», junto a la cantautora Samantha Navarro y que obtuvo el Primer Premio en el certamen Poesía Viva (1998), o «Dj Midi», junto a Andrea Vaghi (1999). En torno al año 2000, tenía lugar en la escena cultural montevideana un auge de la estética pop, favorecido desde distintas disciplinas. Santiago Tavella, desde la perspectiva múltiple que le da su condición de músico, artista visual, escritor y curador, reflexiona al respecto:

Hablando de esta movida del pop uruguayo, yo había constatado una ausencia marcada de esta tendencia en su momento de eclosión en los 60, con algunas excepciones; pero si miramos la historiografía vamos a ver que las excepciones también tienen una marcada ausencia. A fines de los 90 detecto una serie de artistas que trabajan con la imaginería de los medios masivos de comunicación y empiezo a investigarlos; básicamente, desconocen las excepciones a las que me refería anteriormente. Estas investigaciones aparecen en las curadurías *Sobre gustos...*, 1999, Centro Municipal de Exposiciones SUBTE, Montevideo; *Big quisiera ser grande*, 2000, en Momenta Art, Nueva York, Estados Unidos y *Fame*, 2001, Centro Municipal de Exposiciones SUBTE, Montevideo. (Taquini 2012)

Dani Umpi se imbuó de esta nueva tendencia, participando en el taller del artista Fernando López Lage y formando parte del colectivo de artistas Movimiento Sexy. En 2001, presentaron una instalación en la que celebraban el cumpleaños de la actriz y cantante Natalia Oreiro regalándole una isla artificial. Así lo explica Graciela Taquini, una de las participantes: «La gente llamaba a las autoridades de la Intendencia diciéndoles cosas tales como: “Con los niños pobres que hay y ustedes le van a regalar una isla a ella que es multimillonaria” y estos jerarcas medios no sabían qué decir. Esta situación mostraba claramente la incapacidad de estas autoridades para manejar cuestiones muy elementales de la producción simbólica» (2012). En la línea de algunas de las *performances* de Mario Bellatin, tras la apariencia de un acto normal se escondía un dispositivo artístico que jugaba a mezclar realidad y ficción. Según cuenta el propio Umpi, «la gente del mundo del arte que lo fue a ver lo vio como si fuera un cuadro. Pero para los fans de Natalia Oreiro aquello no era arte, era sólo un cumpleaños. Es fascinante estar en ese límite» (Pérez 2013). Jugando con ese mismo límite, el artista realizó el lanzamiento ficticio del disco North como parte de la muestra Frontera Incierta, en el Museo nacional de Artes Visuales de Montevideo.

Otro de sus gestos más sonados fue su participación en 2004 en La Fiesta Final, el mayor acontecimiento cultural de Uruguay, que reúne a unos 1500 artistas y llegó a convocar en las primeras ediciones del nuevo milenio en torno a 40000 personas (Aguirre 2002). Allí acudió Umpi, vestido tan solo con un calzón, tacones y una camiseta que llevaba su nombre. En la zona reservada a los diseñadores el artista colocó su puesto, donde vendía distintos modelos de su camiseta oficial:

Pero su presencia semidesnuda era lo que hacía destacar su stand del resto. Parado sobre un taburete, exhibiendo sus tacos y sus piernas desnudas más que la remera en cuestión, la presencia muda de Dani Umpi escandalizando a los que se paseaban por el predio de La Fiesta Final –que no es precisamente un evento

gay, sino que es más bien familiar y popular– fue la postal más perdurable del evento musical más importante del año en Montevideo. (Pérez 2013)

De Umpi no puede decirse que haya ejercido una militancia a favor de los derechos de los homosexuales tan activa y beligerante como la de Pedro Lemebel, sin embargo, casi todo su trabajo reflexiona de un modo implícito sobre lo *queer* y sus apariciones públicas, siempre travestido o disfrazado, suponen en sí mismas actos políticos contra el concepto de normalidad sexual.

En medio de toda esta vorágine artística, Umpi había publicado una novela corta: *Aún soltera* (2003). La obra salió por primera vez en Eloísa Cartonera, la misma editorial en la que publicaron algún texto tanto Bellatin como Lemebel y cuyo sello de identidad es el de construir una alternativa cultural desde los márgenes del sistema con una radicalidad rara vez vista hasta entonces. Posteriormente, sería reeditada en 2006 por Mansalva). No es de extrañar, por lo tanto, que la obra de Umpi recalara en sus filas, aunque sí resulta llamativo que la obra viera la luz en Buenos Aires y no en Montevideo. La nota sobre *Aún soltera* escrita por Washington Cucurto, fundador de la editorial y escritor él mismo habitualmente catalogado como *trash*, expresa certeramente la hibridez iconoclasta de Umpi, al tiempo que da una idea de su difícil ubicación en el panorama editorial:

¿Quién se sitúa con la magia de un equilibrista y el desparpajo de una travesti entre Rafaela Carrá y Manuel Puig? ¿Entre Mario Levrero, Caetano Veloso y los Wawancó? Nuestro querido y oriental Dani Umpi, poeta de Tacuarembó que nos devuelve esas canciones que escuchábamos de chicos. ¡El Rey de la Modernidad que no envejece ni pasa de moda! (Cucurto 2008)

El propio autor ha confirmado esta imagen en la que la ausencia de formación letrada juega un papel fundamental para su acceso al campo literario:

Iba a un taller en Tacuarembó que lo dictaba mi profesora de Literatura de la secundaria. Me gustaba leer. Siempre a nivel best sellers, se entiende, ¿no? Porque no tengo una formación muy fuerte que digamos en la gran literatura. Lo que más me nutrió fue ese tipo de literatura, esos géneros. La novela rosa, el chick lit, la autoayuda, los escritores de moda en los noventa, los que escribían mis amigas... Siempre me pasó eso de comprarme libros y que a los pocos meses ya estuvieran en las mesas de oferta. Mi amigo Gonza una vez me dijo que yo leo libros de “señora con cartera” y creo que tiene razón. Me interesa mucho esa sensibilidad. Llegar a esas señoras, que me lean en sus vacaciones. Luego, por supuesto, me copé con los escritores que retomaban esos códigos. Me muevo por ahí. (Orta)

Al igual que Puig, el escritor uruguayo reconvierte la ausencia de un bagaje de referencias cultas —sea cierto o no— en un gesto identitario distintivo que vendría a descomprimir y democratizar el campo literario. Sin embargo, como le sucede a López, más que fundar un lugar en los márgenes del sistema, Umpi viene a adscribirse a una estética con genealogía propia, como se encargará de señalar la crítica. Cuesta encontrar reseñas de su obra donde no se lo emparente con Puig y con López o, en su defecto, con Copi y Aira. No obstante, y a pesar del proceso de legitimación que ha experimentado Puig por parte tanto de la academia como de tantos escritores, su estirpe sigue batallando para obtener un hueco por derecho propio. El siguiente extracto de una crítica sobre el segundo libro de Umpi ilustra este punto:

Decir que *Miss Tacuarembó* hace reír y entretiene no necesariamente pone bajo sospecha un texto que no es apto para sabuesos de citas culturales. Nada más lejos del deseo de Umpi, quien al lado de Puig, Copi y Alejandro López (lo que para nada significa una deshonra) se queda con la banda, la corona y las flores de una sonriente Miss Simpatía. (Lennard 2005)

Llegado el momento de citar la genealogía literaria del autor, el crítico se siente en la necesidad de aclarar que no trae a colación dichos nombres como una descalificación. El solo supuesto de que así fuera y su afán de justificación revelan la fragilidad de los logros de Puig en materia de flexibilización de los límites de lo literario y de su conquista de posiciones centrales, no ya para su obra, que parece a salvo, sino para aquellos que realizan operaciones similares de acuerdo a su tiempo.

El hecho de que su siguiente novela, *Miss Tacuarembó* (2004) apareciera en Interzona Editora (un año antes de la salida de *kerés cojer?* = *guan tu fak* en el mismo catálogo), confirmó a Buenos Aires como centro de circulación de la obra literaria del autor, donde además obtuvo muy buenas críticas. Solo en 2010, coincidiendo con la salida en pantallas de la adaptación cinematográfica que rodó el artista uruguayo Martín Santos, la novela pudo ser publicada en Uruguay (editorial Planeta). El propio Umpi se interroga sobre este hecho: «Empecé a publicar en Argentina porque fue donde estuvo primero el interés en mi trabajo. Con *Miss Tacuarembó* creí ilusamente que me iban a querer publicar acá porque en su momento ganó un primer premio en un concurso de literatura que hacía la revista *Posdata*, pero a nadie le interesó» (Ribeiro 2010).

Otra consecuencia del éxito de su novela y de la segunda vida que le dio la película fue la resolución de Umpi de crear su propio sello: Ediciones Dani. Salvadas las

distancias, la propuesta guarda alguna similitud con el proyecto *Los cien mil libros* de Mario Bellatin, ya que ambos tratan de un escritor que funda un sello para la difusión de su propia obra:

Había una urgencia de reeditar *Miss Tacuarembó* allá [en Argentina] por el éxito que tuvo la película y quería probar cómo sería jugármela a tener mi propia editorial. Siempre tuve un sueño de artista independiente, que generalmente es el primer paso: muchos artistas se dan a conocer porque ellos mismos se publican sus cosas. Pero yo nunca tuve plata para hacerlo, siempre dependí de que alguna editorial o sello se interesara. Este emprendimiento -que llevo adelante con mi agente, Damián Ríos, y con otro escritor amigo, Mariano Blatt- en un principio va a estar dedicado a lanzar sólo mis libros, porque prefiero asumir el riesgo con mi propia producción. (Ribeiro 2010)

Dos años después, también en Interzona, veía la luz *Solo te quiero como amigo*, la tercera novela de Umpi. En esta obra se mantiene un tono pop, si bien los referentes concretos (aquello que hace reconocible a esta estética) se encuentran más bien triturados en un discurso sentimental que pasa a ocupar el primer plano. Salvando las distancias, esta evolución recuerda en algo a la de Puig, quien, aunque con un ritmo más lento, realizó un movimiento similar. La editorial independiente Estruendomudo recuperó la novela en 2009 para el mercado peruano. Este esfuerzo aislado de distribución de la literatura de otro país latinoamericano recuerda, a las puertas de una nueva década, lo difícil que sigue siendo la comunicación cultural entre los distintos países del subcontinente y su dependencia en esta materia del mercado español.

Su siguiente libro supuso un regreso a la poesía: *La vueltita ridícula* (2010), aparecido en la editorial Vestales, cuenta treinta y dos poemas de los cuales cinco pertenecen a un conjunto anterior (*Cuestión de tamaño*), que había salido en Belleza & Felicidad, otro sello marginal en la órbita de las cartoneras. *Niño rico con problemas* (2010), su único volumen de cuentos hasta la fecha, se convirtió en su primer libro publicado primero en Uruguay, concretamente en La Propia Cartonera, la pionera de este tipo de editoriales en el país. Ese mismo año se publicaría el texto de la obra de teatro que Dani Umpi había creado para el ciclo *Decálogo VII* (2009), organizado por el Centro Cultural Ricardo Rojas de Buenos Aires, cuya propia editorial sería la encargada de sacar el libro. *Nena, no robarás* era una comedia musical, compuesta junto al músico uruguayo Javier Vaz Martins (integrante del grupo Astroboy) y llevada a escena por la argentina Maruja Bustamante.

El vestido de mamá (2011) supuso la primera incursión de Umpi en el terreno de la literatura infantil. En este caso contó con las ilustraciones de Rodrigo Moraes para contar la historia de un niño que usa ropa de mujer. El espíritu transgresor y la temática *queer* de sus otros trabajos se hacen extensivos también a este género. Para ello, Umpi contó con el soporte de Criatura Editori, un sello independiente aparecido en Uruguay ese mismo año como prolongación de la librería La Lupa Libros.

Finalmente, en 2012, se produjo su regreso al territorio de la novela, con el título *Un poquito tarada*, que publicó la editorial Planeta en Uruguay. En términos editoriales, este hecho confirma lo que ya apuntaba la reedición de *Miss Tacuarembó*: Dani Umpi se ha convertido en un escritor reconocido en su país y al que, de la mano de una multinacional, se le abren las puertas a un mercado mayor. Respecto a este cambio, explica: «Estoy contento porque tiene una distribución muy amplia y me tratan muy bien» (Ribeiro 2010).

En paralelo a su carrera de escritor, Umpi ha desarrollado su trayectoria musical, que es la que le ha valido la fama en su país de origen. En 2001, el cantante entró en la escena montevideana con el lanzamiento ficticio de Dani Umpi Records, un álbum doble que incluía *North* —versión en inglés del disco *Sur*, del famoso cantante uruguayo Jaime Roos— y *Uruguayan Radical Dance Disco Club*, con versiones de música popular charrúa. Con estos discos Umpi logró reconocimiento institucional (fue premiado por el Ministerio de Deporte y Juventud) y popular. No obstante, como ya le sucediera a Puig, la novedad de sus propuestas estéticas chocó con los valores políticos de algunos sectores más ortodoxos: «“Mucha gente protestó en programas radiales por las versiones dance que realicé sobre temas de la militancia de izquierda”, escribe Umpi, al que hubo quien propuso linchar en la Plaza 19 de Abril como respuesta a su versión dance del tema “Qué pena”, de Zitarrosa» (Pérez 2013).

El espíritu pop que impregna su creación literaria se convierte, en el plano musical, en una poderosísima máquina de reciclaje que absorbe y transforma la influencia de Camilo Sesto, Daniel Toro, Kylie Minogue, Raffaella Carrá, Joao Gilberto, Marta Sanchez, El Puma, Rick Astley o José Luis Perales, de quien versionó uno de sus temas más populares, traducéndolo al inglés como «And what's he like». Fiel a un compromiso de constante renovación, ha publicado los álbumes *Perfecto* (2005), *Dramática* (2009), *Mormazo*, junto a Adrián Soiza, (2011) y *Piano vol. I* (2012).

En este complejo entramado de creaciones, su condición de artista plástico y visual constituye una tercera vía que no ha cesado de explorar. En este sentido ha participado, entre otras, en las siguientes acciones y exposiciones, individual o colectivamente: Momenta Art (New York, 2000), Galería Chez Valentin (París, 2002), Casa de América (Madrid, 2002), Casa Encendida (Madrid, 2002), MAMba-Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (Buenos Aires, 2001), Centro Cultural Recoleta (Buenos Aires, 2001) y Museo Nacional de Artes Visuales (Montevideo, 2001, 2002).

Entre sus proyectos satelitales, cabe destacar dos que ponen especialmente de relieve sus vínculos con varios de los autores de esta investigación. El primero, que alcanzó una fase avanzada pero nunca llegó a materializarse, consistía en escribir junto con Alejandro López el guion de una telenovela. La idea nació del productor Gustavo Marra, quien, advirtiendo las afinidades entre ambos autores y su interés por los géneros populares y los universos femeninos y sentimentales, los convocó para integrar el equipo de *Veneno*, una telenovela destinada para el Canal 9 argentino, que sería «una tira de mujeres resentidas, obsesionadas con el sexo opuesto, primas hermanas de la Miss Tacuarembó o La asesina de Lady Di» (Gorodischer 2005). El segundo trabajo fue la creación de una *Marta, la musical*, una ópera performance. Esta pieza, representada en 2012 en el Teatro Argentino de La Plata, fundía géneros como la novela sentimental, el melodrama y el *chick lit*, con *Fragmentos de un discurso amoroso* (1977), de Roland Barthes, de fondo.

El carácter polifacético de Umpi, así como la singular difusión de su obra, de forma desigual entre Argentina y Uruguay según la disciplina artística de la que se trate, imposibilitan la labor de buscarle compañeros estables de generación, más allá de los colectivos que ha integrado de manera ocasional. No obstante, para la contextualización en el campo literario de sus trabajos, no pueden dejar de señalarse los vínculos que unen su obra con la de Alejandro López, así como su filiación con el autor de *Boquitas pintadas*, confirmada una y otra vez por la crítica: «Aunque casi se vanagloria de no saber mucho de literatura, es indudable la influencia de Puig en Dani Umpi» (Bertazza 2010).

3. Desde Manuel Puig

3.1. Estados Unidos como referente

3.1.1. El modelo del Viejo Continente: un último estertor

A partir de la colonización y durante varios siglos, Europa ha sido el modelo de referencia en la construcción de los discursos políticos y culturales de América Latina. Dicho modelo ha cobrado mayor o menor relevancia según los distintos países e igualmente se hace más palpable en las clases altas que en las bajas, sirviendo de base para la dicotomía entre civilización y barbarie. El *Ariel*, de José Ángel Rodó, servirá como ejemplo para comprender las aspiraciones europeizantes, de tinte ilustrado, que detentaba buena parte del campo cultural del subcontinente. En su arenga a las juventudes latinoamericanas, Rodó afirma que «el que ha aprendido a distinguir de lo delicado lo vulgar, lo feo de lo hermoso, lleva hecha media jornada para distinguir lo malo de lo bueno» (2000: 165). Pronto se apresurará a matizar su visión esteticista, pero en todo su discurso se hace evidente la asociación entre buen gusto y bien moral: la única cultura posible en el marco de pensamiento burgués y finisecular es la alta cultura. Lo interesante para este apartado será prestar atención a cuáles son los modelos de buen gusto que reclama Rodó para importar a su continente:

El cuidado de la independencia *interior* –la de la personalidad, la del criterio- es una principalísima forma del respeto propio. Suele, en los tratados de ética, comentarse un precepto moral de Cicerón, según el cual forma parte de los deberes humanos el que cada uno de nosotros cuide y mantenga celosamente la originalidad de su carácter personal, lo que haya en él que lo diferencia y determine, respetando, en todo cuanto no sea inadecuado para el bien, el impulso primario de la Naturaleza, que ha fundado en la varia distribución de sus dones el orden y el concierto del mundo. (2000: 198)

En este pasaje se perciben claros ecos de un pensamiento romántico que predica conceptos como el de «originalidad» o el «impulso primario de la Naturaleza» como principio rector adecuado para el mundo. No obstante, la alusión a Cicerón funciona como pequeña fuga por la que se desinfla la quimérica idea de originalidad que propone Rodó. Cuando este escribe, Estados Unidos ya había invadido buena parte de México, amenazaba con conquistar nuevas posiciones en Centroamérica, y había empezado a desplegar sus tentáculos de seducción cultural en distintos estratos de la vida

latinoamericana; es la prevención contra este proceso, que el escritor uruguayo bautiza como «nordomanía», lo que estimula buena parte de su discurso. Así pues, la intención de Rodó no es tanto apelar a la creación *ex nihilo* de una auténtica alma latinoamericana, como frenar la entrada del influjo de los Estados Unidos, a fin de cuentas un país de escasa tradición que amenaza con sustituir y borrar las huellas de una cultura milenaria como es la europea. En el siguiente extracto, la tímida alusión a Cicerón deja paso a una oda al Viejo Continente:

Inútil sería tender a convencerles [a los estadounidenses] de que la obra realizada por la perseverante genialidad del aria europeo desde que, hace tres mil años, las orillas del Mediterráneo, civilizador y glorioso, se ciñeron jubilosamente la guirnalda de las ciudades helénicas; la obra que aún continúa realizándose y de cuyas tradiciones y enseñanzas vivimos, es una sima con la cual no puede formar ecuación la fórmula *Washington más Edison*. ¡Ellos aspirarían a revisar el Génesis para ocupar esa primera página! (2000: 214)

Pero no todo se remonta a la tradición grecorromana. El *Ariel* está trufado de referencias a una cultura europea, con claro predominio de la francesa, mucho más reciente: M. Homais (personaje de *Madame Bovary*) Charles Morice, Auguste Comte, o Jean-Jacques Rousseau son algunos de los nombres que desfilan por sus páginas. No solo se deja atrás el pensamiento norteamericano, deudor de una mentalidad utilitaria y pragmática; en el mapa cultural de Rodó están ausentes también otros intelectuales o escritores latinoamericanos y españoles. Ninguna tradición como la francesa, cuna de la burguesía y la ilustración, se adecua mejor a los propósitos del intelectual y político uruguayo. José Enrique Castro, en su prólogo al texto, arroja luz sobre los orígenes de este pensamiento:

Para comprender cabalmente la génesis del discurso identitario latinoamericanista debe recordarse que se había originado en estrecho contacto con la idea de *latinidad*, fortalecida en Francia desde los inicios del siglo XIX en oposición al bloque sajón. Del mismo modo que el romanticismo contraponía dos orbes europeos —el romano y el germano— y Michelet se refería a una «Europa latina» y al «genio latino», heredero del Imperio romano, también se empiezan a proyectar hacia las dos Américas esa visión etno-cultural. (2000: 52)

Lógicamente, un proyecto de dignificación social, moral y estética tan fuerte, con un corte elitista heredado de la Ilustración y pasado por las teorías románticas sobre el genio de las naciones, la eugenesia y la originalidad, estaba llamado a perder vigencia a lo largo del siglo XX. No obstante, en el campo cultural —el territorio relevante para este estudio—, el sustrato de la cultura europea heredada del alto modernismo es algo

contra lo que tuvieron que luchar muchos escritores de los 60 y todavía, aunque de modo mucho menos significativo, los de los 90.

3.1.2. El pop

Pop art is liking things.

Andy Warhol

Es sobre el fondo del discurso de Rodó, compartido por tantos otros intelectuales de espíritu similar y, en definitiva, por buena parte del discurso hegemónico de primera mitad de siglo sobre lo latinoamericano, que debe enmarcarse la sustitución de París por Nueva York como centro de influencia. El giro hacia la cultura norteamericana que dio Manuel Puig, y tras él varios autores de los 90, no consiste en el reemplazo de unos referentes por otros, sino que se trata más bien de una operación necesaria para descomprimir el campo literario y artístico. Un país de historia tan joven como Estados Unidos implica una cultura menos endeudada con su pasado, más fácilmente reescribible y más libre de prejuicios que estratifiquen la producción cultural en función de unas pautas de calidad que suelen enmascarar, en realidad, un proyecto político excluyente. El ultracapitalismo norteamericano se presenta como arma de doble filo, ya que promete un reordenamiento social, que fácilmente comportará un reordenamiento cultural, para al final seguir generando bolsas de exclusión. Aun así, el sistema idóneo para la emergencia de la cultura de masas será uno regido por el liberalismo económico antes que por los valores del buen gusto.

No hay constancia de que la utilización en las novelas de Puig de elementos y estrategias pop emerja de un conocimiento sistemático de esta corriente, ni de una hipotética fascinación por la obra de Warhol o Roy Lichtenstein. Parece más bien que Puig se dejó impregnar por la efervescencia cultural de los años 60 en Nueva York y, poco a poco, fue cobrando conciencia del cambio que experimentaba su literatura. En una carta a su familia desde Nueva York, escribe: «Aquí hay un fermento fenomenal con lo pop, se está contagiando a todas las ramas, el cine, el teatro, las modas. Tengo que mostrarle a Mario las últimas cosas que hice, muy pop, tengo miedo de que se me haya ido la mano» (2006: 228). Estas transferencias convirtieron, quizás, a Puig en «el primer escritor latinoamericano en concederle un lugar central a la cultura y al arte

norteamericanos masivos, independizándose doblemente de la relación jerárquica centro-periferia, alto-bajo» (2003: 221).

Rasgos pop

De esta etapa de influencias y de su posterior reelaboración, se desprenden toda una serie de contagios que modelarán, al menos, un primer periodo de su producción novelística. Siguiendo en parte a Graciela Speranza, repasaré brevemente algunas prácticas estéticas de Puig que lo sitúan en la órbita de los pintores pop norteamericanos.

1. La banalidad como categoría artística. El término *banal*, proveniente del francés, conserva en dicha lengua la acepción de «común a todos los habitantes de una población», que encuentra su origen etimológico en el dominio de la jurisdicción feudal (Roberts 2001). No extraña pues su apropiación por la estética pop. Si Warhol pone en primer plano una lata de sopa o un paquete de jabón, Puig hará lo propio con enumeraciones aparentemente intrascendentes:

ROMERÍAS POPULARES EFECTUADAS EL DOMINGO 26 DE ABRIL DE 1937 EN EL PRADO GALLEGO, SU DESARROLLO Y DERIVACIONES

Hora de apertura: 18:30 horas.

Precio de las entradas: caballeros un peso, damas veintes centavos.

Primera piezaailable ejecutada por el conjunto Los Armónicos: tango «Don Juan».

Dama más admirada en el curso de la velada: Raquel Rodríguez.

Perfume predominante: el desprendido de las hojas de los eucaliptus que rodean el Prado Gallego.

Adorno lucido por mayor número de damas: cinta de seda colocada a modo de vincha realzando el enulado permanente de la cabellera. (2005: 95-96)

El fragmento revela varias dimensiones del fermento pop en Puig. Explora la cotidianidad de la fiesta de un pueblo, potenciando el significado original del término *banal*; muestra, una vez más, el gusto del escritor por recrearse en el fetiche de los objetos íntimos, especialmente aquellos que pertenecen al campo de la estética femenina, cuya intimidad es uno de las zonas de indagación predilectas del pop; se aprecia también la importancia de la música, que va abriendo las puertas a la

multidisciplinariedad; los giros lingüísticos que emplea remiten, ligeramente, a expresiones publicitarias. El fragmento representa así la narración plana, focalizando en el brillo de objetos y ambientes, de un acontecimiento popular. Son evidentes los paralelismos con las superficies planas, la reproducción premeditadamente inexpresiva, la atención por el gusto popular y los matices cromáticos de un Warhol que afirmaba: «Si quieren saberlo todo de Andy Warhol, miren las superficies de mis pinturas, de mis películas, de mí mismo, y allí me encontrarán» (Speranza 2003: 16), o un Lichtenstein que sostenía: «El pop es una forma de superar el dilema de la pintura que a la vez no es pintura» (Castillo 2004).

2. Incorporación de elementos de la cultura de masas. Puig y los artistas pop llegan a la banalidad a través de las formas que tan seductoramente ofrece dicha cultura. Lichtenstein abre las puertas del arte a un género popular como el cómic, confinado por entonces al campo del entretenimiento. Warhol hizo lo propio con divas del cine, cantantes y personajes asociados a la política como Marilyn, Elvis y Jackie Kennedy. Similar operación realizó Puig tanto con los géneros menores (folletín, serie B, radionovelas, etcétera.) como con sus tan queridas figuras del *star system*, de quienes toma su aura para un título, sus diálogos como paratextos o sus avatares biográficos como subtramas de la novela. Como explica Carolina Castillo, «así pues, si el *pop art* se propone “representar lo representado” (la fotografía, la publicidad, el cine), en la repetición de la forma se hallará la diferencia, así como en la reubicación y el uso que de esos materiales haga la alta cultura a través de este mecanismo de apropiación» (2004).

3. Distanciamiento. Resulta curioso que, al mismo tiempo que Onetti acusó a Puig de no tener estilo propio como una falta grave para el arte, Lichtenstein proclamara orgulloso (Speranza 2003: 135): «Quiero ocultar las huellas de mi mano». El artista norteamericano tenía dos ventajas: Marcel Duchamp ya había recorrido buena parte de ese camino en el campo artístico, y la Nueva York de los 60 representaba la vanguardia estética. No obstante, Puig perseveró en sus técnicas: desarrollo un estilo —o una ausencia de estilo— cercano al grado cero de la escritura, con el que mantenía al lector a distancia del mundo hipersentimental de sus personajes, sus diarios íntimos y sus conversaciones privadas. El emotivo regreso de Nidia a Río de Janeiro al final de *Cae la noche tropical*, que bien hubiera podido suponer un clímax de sentimentalismo, se

cuenta a través de un burocrático parte de Aerolíneas Argentinas, logrando una paradójica forma de ternura. Con un proceso similar narra la muerte de Juan Carlos en *Boquitas pintadas*. Dadas las resistencias del campo literario a estas técnicas, su intuición lo llevó a buscar fuera. Según Speranza, Puig,

en la estela vivificada de Duchamp, se resiste al mandato moderno de invención de una marca personal inconfundible, con voluntad democrática de destruir el mito individualista del estilo, y encuentra una forma literaria de transponer los límites del yo, los medios y los sexos, que se condensa en las páginas iniciales de su primera novela y se despliega episódicamente en las siguientes. (2006: 217)

En su célebre artículo sobre Puig, en el que invierte con lucidez gran parte de los postulados críticos sobre el novelista, Aira afirma:

Fue el más grande de los narradores porque supo que a una historia no es necesario contarla. (...) En Puig, que fue todo estilo, al punto que sus maravillosas novelas resultan secundarias respecto a la modalidad que transportan, se diría, y se ha dicho, que no hay estilo. Lo mismo que la historia, el estilo es lo que se oculta o mimetiza. En cierta forma podría decirse que en Puig historia y estilo son lo mismo. (1991: 27-28)

4. Interés por lo femenino. Entre los motivos que propuso el pop se encontraban historias sentimentales, supermercados, aparatos domésticos y divas de Hollywood. Extrañamente cargada de contenido era aquella viñeta de Lichtenstein en la que una chica rodeada de agua y con gesto agónico exclama: « ¡No me importa! ¡Antes me ahogo que pedirle ayuda a Brad!»²⁸ En literatura, corresponde a Puig «el mérito de haber feminizado en la práctica el argumento que Borges postuló para la obra de Kafka y la suya propia, reemplazando la serie borgeana, irrestrictamente alta y masculina, con un montón de pelculitas de mujeres y mujeres de película» (Speranza 2003: 57). Lógicamente, Puig le dio al carácter femenino un cariz mucho más dramático que el arte pop.

Sensibilidad camp

Las concomitancias entre Puig y el arte pop se han hecho plausibles gracias a las indagaciones críticas de la última década (en la contratapa de la biografía que escribió Suzanne Jill-Levine —publicada en 2002— se lo define como el «primer novelista pop

²⁸ «I don't care! I'd rather sink than call Brad for help!».

del continente»); no obstante, dichas conexiones no justifican una asimilación completa. Afinando un poco más, puede decirse que Puig encaja marcadamente con la sensibilidad *camp*, la cual a su vez guarda estrecha relación el arte de Warhol y compañía²⁹. Quizás lo que vuelve irreducible la posición de Puig, o de un artista pop, frente a la cultura de masas es el hecho de que emane de una sensibilidad, entidad «casi, aunque no absolutamente, inefable» (Sontag 1969: 324). Por ello, advierte Susan Sontag, «hablar sobre lo camp es traicionarlo» (1969: 323). Puig participaba de este mandato hasta tal punto —apenas mencionó el *camp* unas pocas veces a lo largo de su carrera— que ni siquiera se acercó al trabajo de la crítica norteamericana: «Nunca leí el ensayo de Susan Sontag; es como si le tuviera miedo, o miedo de concientizar ciertas cosas que intuyo nada más, o miedo de no estar de acuerdo y sentir que me manosea cosas que quiero. No sé, es una resistencia. Concientizar me puede joder la inspiración, ¿no?» (Monegal 1972: 32). Aún así, tarea del teórico es intentar poner palabras a lo sensible.

El *camp* es, según Sontag, «una manera de mirar al mundo como fenómeno estético (...) que no se establece en términos de belleza, sino de grado de artificio, de estilización» (1969: 325). Se retoma así la ambigüedad del pop: el *camp* se abre a un doble significado, «pero no es esta la construcción familiar dicotómica de un significado literal, por una parte, y un significado simbólico, por otra. Es, más bien, la diferencia entre la cosa en cuanto significa algo, cualquier cosa, y la cosa en cuanto puro artificio». En esta operación está implícita la recontextualización que obliga a una percepción distanciada del objeto porque este ya no es lo que fue, sino lo que es bajo la nueva mirada, una vez ha sido librado de su contexto moral y reubicado por la sensibilidad *camp*. Puig y los artistas pop supieron ver que en esa reubicación lo que *a priori* se percibía como banal cobraría una nueva dimensión. «El camp lo ve todo entre comillas. No será una lámpara, sino una “lámpara”; no una mujer, sino una “mujer”. Percibir lo *camp* en los objetos y las personas es comprender el Ser-cómo-Representación-de-un-Papel. Es la más alta expresión, en la sensibilidad, de la metáfora de la vida como teatro» (Sontag 1969: 328). Las comillas rompen la linealidad de la frase y abren una nueva capa de significado, redimensionan la palabra y la extraen del contexto en el que

²⁹ «En este punto, podríamos comparar lo camp con gran parte del arte pop, que —cuando no es únicamente camp— comporta una actitud relacionada, pero sin embargo muy diferente. El arte pop es más chato y más seco; más serio, más distanciado; en último término, nihilista» (Sontag 1969: 342-343).

la percibimos para ponerla en contacto con otras genealogías. En esta operación se cifra el elemento conceptual.

Sontag trufa su texto de paradojas —conectadas con las que vimos sobre el pop— para explicar este giro: Lo camp implica una nueva, más compleja, relación con «lo serio». «Es posible ser serio respecto de lo frívolo y frívolo respecto de lo serio» (1969: 338). «Lo camp es —repitémoslo— la relación con el estilo en una época en que la adopción de un estilo —en cuanto tal— se ha tornado enteramente cuestionable» (1969: 341). «Lo que hace es encontrar el éxito en ciertos apasionados fracasos» (1969: 342). «El camp afirma que el buen gusto no es simplemente buen gusto; que existe, en realidad, un buen gusto del mal gusto» (1969: 342). E incluye una de Oscar Wilde: «Adoro los placeres simples, son el último refugio de lo complejo»³⁰ (1969: 338).

Las propuestas teóricas de Sontag encuentran su materialización perfecta en las opiniones de Puig:

Yo no condeno la cursilería; al contrario, me enterece. Mira... yo creo que la cursilería está motivada por el afán de ser mejor. Ahí está todo. Quien quiere superarse y adopta modelos de conducta, de lenguaje, de pensamiento inalcanzables, en su intento de imitación queda a mitad de camino, y en vez de volverse fino... se vuelve cursi. Pero no se puede condenar a nadie por querer ser mejor, es muy humano, legítimo. Si veo a una empleada de supermercado imitar el peinado de una diva con resultado ridículo, me da más pena que risa, sobre todo si arquea el meñique al darme el vuelto. (Monegal 1973:29)

Muchos de los ejemplos de lo *camp* que aporta Sontag remiten también a Puig, como las películas norteamericanas de Josef von Sternberg con Marlene Dietrich, que se encuentran entre las favoritas del novelista. Otro «gran ídolo serio del gusto camp» sería Greta Garbo, por su «incompetencia» y su «falta de profundidad» como actriz sumadas a su «languidez andrógina» y su «belleza perfecta»; la Garbo era también una de las divas preferidas de Puig, que utilizó para el título de su libro de relatos *Los ojos de Greta Garbo*. Un último ejemplo son los «vestidos, mobiliario, todos los elementos de la decoración visual (...) pues el arte camp suele ser arte decorativo, que subraya la textura, la superficie sensual y el estilo, a expensas del contenido» (Sontag 1969: 326).

³⁰ Tomada de *Una mujer sin importancia*, de Oscar Wilde.

3.1.3. Su videoteca

Así como el campo artístico estadounidense de los 60 es una referencia fundamental para entender el universo estético de Puig y, por lo tanto, la deriva pop de cierta literatura latinoamericana reciente, el cine de Hollywood y el de los estudios de serie B suponen otra pieza fundamental en la descompresión de la institución literaria, tal como se la entendía hasta entonces. Sobre estos dos pilares se cimenta la sustitución de la cultura europea como referente fundamental por la estadounidense, que en esta época se perfila como el destierro de las viejas élites y de su defensa de una cultura letrada y amurallada, a favor de nuevas formas más democráticas, reconciliadas con el público, la ligereza y el placer.

Se vuelve entonces pertinente repasar brevemente la videoteca de Puig para esclarecer algunos puntos de la configuración de su universo estético. «Yo creo que, si alguien se tomara el trabajo, va a encontrar influencias de Lubitsch en ciertas estructuras mías, de Von Sternberg en ese afán por ciertas atmósferas, Hitchcock mucho, pero lo demás... no sé» (Corbatta 2009:241). Entre los directores predilectos del escritor se encuentran Ernst Lubitsch, Josef von Sternberg, Max Ophüls, Jacques Tourneur, Vincente Minnelli, Frank Capra, Raoul Walsh, Howard Hawks, John Huston y George Cukor. Serán los filmes de este último los que más veces aparezcan en sus novelas (un total de cinco veces), dejando en ellas la huella del realizador en cuanto a la sensibilidad en la composición de los personajes femeninos, la mezcla de *glamour*, fantasía e ilusión.

En las películas de Josef von Sternberg, concretamente en su tetralogía con Marlene Dietrich (precisamente la parte de su filmografía que Borges, aunque admirador de Sternberg, detestaba), Puig encontró la estilización *camp* a través de «las pasiones extremas del melodrama, el exotismo del relato de aventuras o la doble identidad forjada del relato de espionaje, además de las demandas contradictorias del deseo y la convención social». Aunque, quizás, la enseñanza más importante que aprendió del realizador austriaco fue su «visión cínica y piadosa al mismo tiempo» (Speranza 2003:193-194). La figura de Hitchcock, gracias al interés que despierta en los críticos y cineastas de la *nouvelle vague*, redefine el concepto de *auteur* y abre la posibilidad de seducir a un público masivo cultivando un cine de género con estrellas, al amparo de los

grandes estudios, sin renunciar a la experimentación narrativa permanente y a las marcas personales de estilo. Con una obra, además, de signo opuesto al neorrealismo — corriente que Puig detestaba tras su paso por Italia—, el maestro del suspense rompió la barrera entre cine comercial y cine de *auteur*, principio que Puig logró trasladar a varias de sus novelas, con *Boquitas pintadas* como ejemplo más evidente.

La siguiente relación merece algo más de detenimiento por inexplorada. Aunque Puig no lo declaró nunca explícitamente como influencia, sí parece tener notables conexiones con el universo de William Inge. También homosexual³¹, el norteamericano era dramaturgo, guionista y novelista, al igual que Puig. Su mirada, tierna y profunda al tiempo, sobre la vida gris e insatisfecha en las pequeñas ciudades del Medio Oeste, revela una sensibilidad similar a la que su homólogo argentino vertió sobre General Villegas; de hecho, la génesis de su obra *Picnic* recuerda bastante a la anécdota que Puig cuenta de cómo llegó él a *La traición de Rita Hayworth* a través de la voz que recordaba de su tía: «When I was a boy in Kansas, my mother had a boarding house. There were three women school teachers living in the house. I was four years old, and they were nice to me. I liked them. I saw their attempts, and, even as a child, I sensed every woman's failure. I began to sense the sorrow and the emptiness in their lives, and it touched me»³² (Deutsch 1969).

Donde más semejanzas se encuentran es entre *Esplendor en la hierba* (1961), con guion de Inge, y *Sangre de amor correspondido*. Si bien hay que recordar que la novela fue escrita a partir de la historia que le contó a Puig un albañil brasileño —al que pagaba para que le relatará su vida—, es cierto también que hubo una reelaboración del material por parte del escritor. En primer lugar, ambas historias tratan sobre amores adolescentes contrariados, en gran parte por las presiones sociales y familiares. En las dos historias, el chico que acude a cortejar a su casa a la chica intenta que tengan relaciones sexuales, pero ellas, marcadas por el qué dirán y por las severas advertencias familiares, se resisten a perder su honra. Aunque con personalidades muy distintas, los dos varones, agotados ante tantas expectativas de sexo frustradas —a Josemar lo interrumpe su madre

³¹ Inge no llegó a declararlo nunca públicamente y se convirtió en uno de los tormentos que lo llevó hasta el suicidio. Puig, en cambio, «solía decir que nunca sería un esqueleto salido de su armario (...) porque estuvo allí mucho antes de que el armario se construyera» (Cabrera Infante 2001).

³² Cuando era pequeño, vivía en Kansas con mi madre en una pensión de su propiedad. Tres mujeres, profesoras de colegio, se hospedaban allí. Yo tenía cuatro años y se mostraban muy amables conmigo. Me gustaban. Veía sus esfuerzos y, a pesar de mi edad, advertía cada uno de sus errores. Pronto sentí la pena y el vacío de sus vidas, y aquello me afectó (traducción del autor).

y Bud (Warren Beatty) es incapaz de dar el último paso por las presiones de la madre de Deannie (Natalie Wood)—, deciden abandonar a sus novias y buscarse chicas menos preocupadas por la convención moral para desfogarse. Ellas, presas de sus contradicciones, de la frustración y del romanticismo, pierden la razón y sufren serios problemas psicológicos. Más allá de las notables diferencias —como por ejemplo el trabajo de Puig entre los hechos y el recuerdo—, lo que las emparenta son especialmente sus atmósferas opresivas: la cárcel de las convenciones morales, los chismes como red social que acaba interponiéndose entre los enamorados. Aunque Puig no la citara como fuente, sí había hablado del impacto que le causó la película: «Ayer vi una vista hermosa, *Splendor in the grass* del autor de *Come Back, Little Sheba*, *Picnic*, y *Bus Stop* (la maravilla aquella de Marilyn), William Inge, un tipo que me roba todos los temas, dirigida por Kazan, lo mejor de este año, muy desapareja pero en conjunto extraordinaria» (Puig 2005: 293).

Gracias al cine hollywoodiense, Puig adquirió conciencia de la importancia de la seducción narrativa, de las convenciones de género como trampolín creativo, del potencial de la mujer y sus conflictos emocionales como centro de la acción. En las películas de serie B (destaca su afición por Jacques Tourneur, a quien remiten directamente dos de los relatos de *El beso de la mujer araña*³³) se puede apreciar el gusto por el reciclaje de materiales, las posibilidades de la imaginación, la pericia para rentabilizar las constricciones (en aquellas la ausencia de presupuesto; en Puig, por ejemplo, la pérdida de fluidez del español en sus primeras obras), la disipación del estilo personal y el parasitismo como punto de partida de la creación (aquellas copian convenciones del cine de los grandes estudios y Puig, en *Maldición eterna a quien lea estas páginas* y en *Sangre de amor correspondido*, contrata a alguien y transcribe su historia).

³³ *La mujer pantera* (1942) y *Yo anduve con un zombie* (1943).

3.2. Cultura de masas

Quiero combinar vanguardia con popular appeal.

Manuel Puig

3.2.1. Introducción: Cinema Paradiso

En General Villegas, la Biblioteca Municipal se encontraba en lo alto del Cine Teatro Español, conectada por una escalera de madera. Esta curiosa disposición, que ofrece una mayor accesibilidad al cine, sirve como sencilla metáfora de la relación que el autor de *La traición de Rita Hayworth* mantuvo con ambas disciplinas. Puig tenía tres años la primera vez que sus padres lo llevaron a la sala. Asustado por la oscuridad, no dejaba de llorar, hasta que su padre decidió llevarlo a la cabina de proyección, desde donde vio la primera película completa que recordaba: *La novia de Frankenstein* (Tepass 2008). Desde su infancia, ficción y vida se configuraron como categorías confusas que giraban alrededor de las figuras femeninas. La ineludible cita semanal que Puig y su madre tenían con el cine se convirtió en un ritual casi místico: se sentaban siempre en las mismas butacas y, una vez allí, la madre le leía los subtítulos para que pudiera comprenderlo todo; cuando salían, jugaban a dibujar escenas de películas que arrancaban de viejos libros de contabilidad que había en la casa. Male, su madre, se convertía así en la dobladora de las grandes estrellas hollywoodienses y en dibujante de *storyboards*. «Mamá, en esa época, era gordita y yo deseaba que adelgazara para que se acomodara a “mi” realidad, a la gran superproducción de la Metro que era “mi” realidad, y pudiera así compartir cartel con Norma Shearer...» (Barachini 1973: 102). Mientras que su madre lo llevaba al universo ficcional, donde Puig se cobijaba siendo solo una mirada, su padre trataba de hacerlo regresar a la realidad, insistiendo en que aprendiera a montar en bici o en que jugara con otros chicos. Hasta el final de su vida el cine se convirtió en su mayor pasión como receptor³⁴ y en un importante motor creativo para su oficio de escritor.

Durante su infancia y juventud, el celuloide, más que un *hobby* o una pasión, llegó a convertirse en una institución pedagógica. En su pueblo natal, Puig no encontraba la

³⁴ Se empleará el término *receptor* como categoría multidisciplinar que condensa las de *espectador*, *lector* y *oyente*.

sensibilidad que buscaba ni compañeros con los que compartir sus miedos y debilidades, así que desplazó su centro de referencia:

Poco a poco fui cambiando los términos: lo que era una realidad pasó a ser una película clase Z en la que yo me había metido por equivocación. La realidad eran las películas, las superproducciones que llegaban de Hollywood. Fue una elección así, inconsciente. Esto a partir de los cinco años. Yo iba al cine: así acomodaba mi vida porque la verdad era lo que sucedía en las películas, no lo que sucedía en el pueblo que era un “western” de la “Republic”³⁵. Yo vivía en el pueblo y suponía que Buenos Aires era la Metro, saliendo de ese pueblo yo iba a ingresar al mundo que se veía en el cine donde triunfaba la sensibilidad encarnada en, por ejemplo, una santa como Norma Shearer. En los films se premiaba todo lo que fuera sensibilidad... (Sosnowski 1973: 69)

Desde muy temprano Manuel Puig desarrolló un lado muy femenino que solo encontró acomodo en el cine, no tanto en los personajes de las mujeres como en las estrellas que las encarnaban. El *star system* de Hollywood y los *women's films* se convirtieron en un espacio donde sentirse comprendido y ver sus sueños representados. En su universo estético, suprimió la categoría de personaje cuando se trataba de sus divas, es decir, en su cabeza, de algún modo, sus personalidades se fundían con la ficción. Así volvían el sufrimiento y las pasiones de los caracteres de ficción más reales, fundiendo los personajes que cada una interpretaba en uno solo y permanente, indistinguible de la actriz. Esta operación, cercana al efecto que hoy consiguen algunas series de televisión, le permitía acortar la distancia que lo separaba de la Garbo, la Hayworth y tantas otras. El recurso, consciente o no, no resulta tan extraño si se tiene en cuenta que las grandes productoras hollywoodienses eran las primeras en buscarlo, asignándole a cada actriz papeles similares para crear un personaje tópico reconocible por el público; así, Joan Crawford era la rebelde y Marilyn Monroe la rubia alocada y distraída.

Esta enmarañada mezcla de realidad y ficción caló hondo en Puig, como lo prueba la correspondencia que mantiene con su familia, especialmente con su madre, a quien cuenta todas las películas que ha ido a ver, centrándose siempre en las divas. Tras ver *La tentación vive arriba* (1955), con Marilyn Monroe, escribe: «Una desilusión, ella está bien pero otras veces ha estado mejor, traten de verla en *El mundo de la fantasía*»³⁶ ahí está a punto» (Puig 2005: 35). Los entrecruzamientos van más allá en el caso de *Las*

³⁵ Se refiere a la Republic Pictures, una modesta productora de la época especializada en *westerns* y películas de serie B.

³⁶ En España: *Luces de candilejas* (1954).

amigas (1955): «La Rossi Drago con una nariz nueva fenómeno, agarrate mamá me hizo recordar mucho a vos en muchos planos» (Puig 2005: 40). Su obra recoge, aun más claramente si cabe, su fascinación por el mito: ahí están los títulos de *La traición de Rita Hayworth* y *Los ojos de Greta Garbo*. Desde esta perspectiva se explica la teoría de Jorgelina Corbatta cuando afirma que Puig, al contrario que otros autores que emplearon herramientas de la cultura de masas en su escritura, la «fundía con sus obsesiones personales» (2009: 24). En sus novelas, no se limita a adoptar técnicas narrativamente rentables de la cultura popular, sino que fusiona, por un lado, los mitos colectivos con sus mitos personales³⁷.

Al final de su vida, Puig había reunido una videoteca con miles de títulos y, como ávido coleccionista, se desplazaba a mercados internacionales para conseguir piezas bizarras. Cuenta Alan Pauls que, cuando conoció a Puig en Río de Janeiro, estaba a punto de viajar a un encuentro de « traficantes de videocassettes » (1998: 23). Por aquel entonces ya había devorado el cine de Hollywood de los años treinta (especialmente melodramas y musicales), filmes de serie B, películas de propaganda nazi y melodramas mexicanos; lo que más le interesaba en ese momento era el cine franquista. Puig fue espectador devoto de cinematografías menores, recicladas, estilizadas, artificiosas, que encajaran con su sensibilidad *camp*. Con la madurez, su ética se independizó de las películas que contemplaba y aprendió a verlas como un esteta, descontextualizadas, dejando de lado el contenido ideológico, como hacía su álter ego Valentín en *El beso de la mujer araña*.

3.2.2. Usos extradiegéticos

Asimilación de códigos

³⁷ Jorgelina Corbatta explica la diferencia entre ambos. Por un lado: «La noción de mito colectivo, basada en la definición de Jung, es entendida como el conjunto de formulaciones inconscientes, a nivel colectivo, de los miedos y deseos de una comunidad, de sus tabúes y fantasías». Por otro: «La noción de mito personal proviene del análisis psicocrítico de Charles Mauron (Methode du Psychocritique), y consiste en la reiteración o recurrencia de temas o cadenas de temas que dan cuenta de conflictos raigales y obsesiones del autor. Mauron también define al mito personal como “matriz imaginativa”, “estructura subyacente” o “campo de fuerzas”» (1989).

Resulta resbaladizo —y un camino bastante trillado por la crítica— establecer qué técnicas de las empleadas por Puig proceden del cine, toda vez que este, a su vez, pudo haberlas tomado de la literatura. Aun así, dada la consabida sustitución de la biblioteca por la videoteca y la inversión histórica que supone el hecho de que el cine alimente a la literatura pero, sobre todo, debido a las repercusiones que todo ello tendrá en las obras de la generación finisecular, se hace necesario, al menos, un somero repaso.

a) Cámara, planos y montaje

La cámara supone un referente excelente para la mirada con voluntad de anonimato; Puig simula parapetarse detrás de ella para registrar leves gestos, largos diálogos y fotografiar documentos y estancias. Repasaré cuatro usos diferentes de la cámara, a modo de exponente del catálogo de Puig. El siguiente fragmento de *Boquitas pintadas* busca emular en todo la —aparente— objetividad de la cámara.

Dobla carta y recorte en tres partes y los coloca en el sobre. Los saca con un movimiento brusco, despliega la carta y la relee. Toma el recorte y lo besa varias veces. Vuelve a plegar carta y recorte, los pone en el sobre, al que cierra y aprieta contra el pecho. Abre un cajón del aparador de la cocina y esconde el sobre entre servilletas. Se lleva la mano a la cabeza y hunde los dedos en el pelo, se rasca el cuero cabelludo con las uñas cortas pintadas de rojo oscuro. (23)

Para el inicio de *The Buenos Aires affair* Puig adoptó otro movimiento de cámara. No encontraba una manera satisfactoria para abrir la novela hasta que, inspirándose en Hitchcock y en su prodigiosa ubicación de la cámara al comienzo de *Psicosis* (1960), que da al espectador la sensación de que un *voyeur* estuviera violando la clandestinidad de los amantes, optó por «dar esa ambigüedad de la cámara usada subjetivamente, como una mirada de un ser misterioso, presente en el lugar de la acción pero al que los demás personajes no perciben» (García Ramos 1993: 158). También en *Boquitas pintadas*, el regreso a Coronel Vallejos de Juan Carlos se cuenta con una especie de *travelling* para mostrar los paisajes que el protagonista ve desde el autobús: «...Prohibido fumar en este vehículo, el chicle, la ventanilla, el campo, las vacas, el pasto, los choclos, la alfalfa, un sulky, una chacra, un almacén, Club Social-Sede Deportiva, los ranchos, Martillero Público Antonio P. Sáenz, Consultorio Dr. Aschero...» (126). Esta yuxtaposición de elementos parece componer un largo plano secuencia que reproduce la velocidad del movimiento para luego enlazarla sutilmente con un territorio específico de la literatura como es el monólogo interior; habilidad de Puig es encadenarlos de tal manera que la

técnica joyceana parezca un *travelling* por los pensamientos del personaje: la velocidad de la narración transmite perfectamente el nerviosismo de Juan Carlos antes de llegar.

El último uso lo documenta Alan Pauls: «Antes que de “capítulos”, habría que hablar de *planos* en *La traición de Rita Hayworth*: planos cinematográficos, recortes de una banda discursiva empalmados por un principio de montaje» (1986: 57). El primer plano, al fijar su atención en un detalle microscópico, lo vuelve macroscópico, de ahí su potencial en las ficciones intimistas cuando se aplica a un rostro. Pauls observa este procedimiento sobre los personajes de la novela, pero focalizado en el detalle de su voz, de la que ofrece hasta los mínimos rasgos: «Fibrillas de oralidad, nervaduras entonacionales, pronunciaciones y pausas (...). Toto, Delia, Cobito, o Héctor no son estrictamente personajes: son paisajes discursivos. Y el primer plano, ¿qué es sino el procedimiento que hace de un rostro un paisaje?» (57-58). Es imposible no pensar en Hollywood, fábrica de primeros planos que ha hecho siempre de los rostros de sus estrellas marca registrada, como referente en este aspecto. La cara de las *stars* era para Puig, como para tantísimos otros, un fetiche, ligado al nombre propio como marca y como marco. Así lo vemos en Toto y sus recortables. *La traición de Rita Hayworth*, que enmarca casi todos los capítulos con el nombre de quien lo protagoniza, recupera la amalgama «rostro, primer plano y nombre propio» (cfr. Pauls 1986: 59).

De la articulación de los diferentes tipos de planos surge el montaje —la sintaxis de la obra—, uno de los elementos del celuloide que más clara impronta han dejado en la estética de Puig, concretamente en su veta experimental:

Puig ha organizado las cosas de una manera que le debe bastante al montaje cinematográfico, a sus cortes bruscos, a toda una técnica que puede detener la atención durante varios segundos sobre un rostro fijo, luego difuminarlo o acercarlo al espectador y conseguir con eso lo que una larga descripción literaria sería incapaz de lograr. Es curioso cómo la sólida coherencia del relato se basa en piezas sueltas, en capítulos que en sí mismos podrían ser cuentos cortos a menudo perfectos. (García Ramos 1993: 89)

En *El beso de la mujer araña*, por ejemplo, los cierres de capítulo con los puntos suspensivos o con un «Chau», así como la cadena doble de puntos, parecen remitir al fundido en negro que marca las elipsis temporales o los saltos espaciales. También aquellas conversaciones de las que solo se transcribe una voz y la otra se representa con espacios en blanco —como la de Juan Carlos con la gitana en *Boquitas pintadas*— podrían tener su origen en procedimientos vanguardistas propios, entre otros, de la

nouvelle vague —movimiento que Puig conocía bien— cuando dejaban fuera de plano a uno de los interlocutores. En la misma línea se encuentran, las conversaciones telefónicas entre Leo María Esther Vila en *The Buenos Aires affair*, donde Puig, apropiándose de la convención fílmica, solo muestra un lado del teléfono. Otros recursos cinematográficos son los *flash-backs* y *flash-forwards*. En *El beso de la mujer araña*, los informes del capítulo ocho revelan los acontecimientos pasados que condujeron a Molina y a Arregui a prisión; en *Boquitas pintadas*, la nota de periódico que avanza al lector que Juan Carlos morirá. Estos dos procedimientos ya existían en literatura —analepsis y prolepsis— mucho antes de que naciera el cine. Tampoco la ascendencia fílmica de los otros puede probarse con seguridad. No obstante, dada la formación estética de Puig —biblioteca por videoteca—, parece procedente establecer su origen cinematográfico.

b) Guion

El beso de la mujer araña, *Maldición eterna a quien lea estas páginas* y *Cae la noche tropical* son casi íntegramente novelas dialogadas, pero esta técnica es muy frecuente también en el resto de obras. Su recurrencia se explica sin duda por lo familiarizado que Puig estaba con ella a través del cine, aunque también del teatro. Además, se ajusta perfectamente a su decisión, generada desde las salas, de ser ameno en su escritura. En este sentido, su narrativa conversacional

puede asemejarse al modo de “hacer cine” que instalara Andy Warhol durante la década del sesenta, con aquella experiencia de montar una cámara fija frente a un individuo que relatará ciertas vivencias o sentires, en el sentido de aquel que, a través de un monólogo frente a un otro (una presencia-ausencia) que no interviene pero escucha, deja fluir su conciencia. Como lo señaláramos arriba, la introducción de la técnica del grabador, que registra un testimonio real, es en Puig una de las constantes más significativas y a la vez novedosa, en el ámbito de la narrativa de ficción. (Castillo 2004)

En ocasiones, como en los guiones o las piezas dramáticas, Puig explicita en cada intervención quién es el hablante. Igualmente, «es una importante referencia tanto teatral como cinematográfica el hecho de introducir la letra cursiva a manera de monólogo interior» (Restom 2003: 270). Aunque el origen del diálogo sea cinematográfico, detrás se esconden condicionantes prácticos. Por un lado, la necesidad de explorar en profundidad el carácter argentino, que Puig consideraba especialmente

introvertido y celoso, de sus secretos —de ahí la necesidad de diálogos íntimos, diarios, cartas— y, por otro, el miedo de Puig al narrador omnisciente porque, tras su paso por el extranjero, «a mí el castellano puro me hacía temblar» (García Ramos 1993: 109). De este modo, Puig, como hacen las mejores películas de serie B, convierte la adversidad en virtud³⁸ y hace de aquella lo que, para Rodríguez Monegal, fue su principal hallazgo: «Ese continuo de lenguaje hablado que es a la vez vehículo de la narración y la narración misma» (García Ramos 1993: 83).

c) Dirección artística

El cine ha sido, en mayor medida que la literatura, un fabuloso productor de fetiches. Numerosos objetos, localizaciones y rostros, tocados por el celuloide, se han convertido en leyenda. Hechos tan simples como llevar bombín y bastón, quitarse un guante largo o caminar con un vestido blanco sobre una rejilla del metro se han visto imbuidos de un aura especial gracias a Charlie Chaplin, Rita Hayworth y Marilyn Monroe. Tampoco la Fontana di Trevi volvió a ser la misma después de que Anita Ekberg se bañara en ella³⁹, ni las montañas de Monument Valley fueron vistas del mismo modo tras los *westerns* de John Ford. La fetichización se vuelve claramente consciente en los directores posmodernos. Sergio Leone volvió a Monument Valley para homenajear a John Ford en *Hasta que llegó su hora* (1968) y convirtió en icono el poncho y el cigarro de Clint Eastwood en la trilogía del dólar; Tarantino logró lo mismo con el mono amarillo de Uma Thurman en *Kill Bill* (2003), y Wes Anderson hizo lo propio con el gorro rojo y las maletas de Louis Vuitton en *Life aquatic* (2004) y *Viaje a Darjeeling* (2007), respectivamente. Excepción hecha de la autoconciencia y homenaje de los posmodernos, o de anécdotas particulares, las causas por las que los objetos o los lugares pasan a la posteridad como iconos son, muchas veces, inextricables. La mayoría de las veces se debe tan solo a la intuición o la maestría del actor o el director artístico. La literatura ha podido siempre retratar aquello que le interesaba y desinteresarse del resto; solo aparecen los vestidos, escenarios y gestos que el escritor considera relevantes. El cine, en cambio, aunque focalice sus intereses, tiene que retratar el

³⁸ Las implicaciones estéticas de esta opción se analizarán en profundidad en el capítulo dedicado al pop.

³⁹ Puig cuenta que una noche, paseando, se acercó a la Fontana di Trevi pero, como estaba oscuro tropezó y cayó en ella emulando así, involuntaria y ridículamente a la diva de Fellini. Esta y otras anécdotas divertidas se encuentran en Almada Roche 1981.

ambiente en que se desarrolla la escena; se vuelve importante el escenario, la decoración del espacio —muebles, manteles, ornamentos— y el vestuario de cada personaje, incluidos los extras. Casuales o no, ninguna industria supo crear tantos fetiches como Hollywood.

Las novelas de Puig, contadas mayoritariamente a través de diálogos y documentos transcritos, podrían no dejar demasiado lugar a descripciones, pero el escritor, entusiasta de los *women's films*, concede siempre mucha importancia a los vestidos, los rostros y la decoración de los espacios, ya sea a través del narrador o de sus criaturas. Estas descripciones resultan narrativamente rentables, ya que aportan datos de unos personajes que, por lo general, pertenecen a una clase media materialista obsesionada con el «tanto tienes tanto vales»; pero, además, revelan la fascinación de Puig —y de Toto y de Molina— por la cuidada dirección artística de sus géneros favoritos, como el musical o el melodrama. Esto explica también que el fetichismo de Puig se centre sobre todo en los rostros femeninos, lo doméstico y, en general, el territorio de la intimidad.

Parece muy joven, de unos veinticinco años cuanto más, una carita un poco de gata, la nariz chica, respingada, el corte de cara es más de redondo que ovalado, la frente ancha, los cachetes también grandes pero que después se van para abajo en punta, como los gatos. (1977b: 9)

A los pies de la cama una ventana con, a un lado, una repisa adornada de muñecas, todas de cabello natural y ojos movibles, y al otro lado una cómoda con espejo. Sobre la cómoda un juego de espejo de mano y cepillos con mangos de terciopelo colocados en círculo alrededor de un portarretrato de nonato con la fotografía de una muchacha sentada, el vestido formando drapeados en torno al busto, collar de perlas, cabello lacio con raya al medio y rizado permanente en las puntas. (2005: 42)

Con la mujer y su mundo ornamental como centro, Puig despliega esmeradas y preciosistas descripciones que denotan el influjo de los medios de masas y su poder para instalarse en el imaginario del individuo. Los autores de entre siglos, como se verá más adelante, retoman de algún modo este procedimiento —sin la mujer necesariamente como centro— cuando describen el estatus o los gustos del personaje a través de marcas concretas o de referentes de la cultura de masas.

d) Banda sonora

Determinadas apariciones extradiegéticas puntuales vienen a confundir la narración con una película, como en el sueño de *Pubis angelical* en el que el Ama va con Thea al palmar aclimatado:

La música sonaba oriental, efecto de coros femeninos ondulantes, pero el ritmo marcado por címbalos y demás parafernalia de la percusión operística resultaba occidental y, no obstante, apropiado para acompañamiento de una lujosa caravana en el desierto. Pam... pa-pa-pa-pám, pam... pa-pa-pa-pám-pám-pám... y de pronto un violín, lu... lu.u.ú... lu-u-ú, un alma lamentándose dentro de su cuerpo o cárcel. (65)

Evidentemente, el sueño de Ana está influido por el cine, que finalmente modifica la manera de percibir la realidad de los personajes de Puig y, seguramente, la suya propia. Este será uno de los principales vínculos de unión entre la prosa del escritor argentino y los autores de los 90: el imaginario del cine como estadio interpuesto entre el individuo y su realidad.

Correlato objetivo

Las distintas disciplinas de la cultura de masas (cine, radionovelas y música popular) funcionan en determinados momentos de las novelas de Puig como correlato de la acción principal. En *Boquitas pintadas*, en el monólogo interior en el que vemos cómo se fragua en Raba la idea de asesinar a Pancho para vengarse de sus mentiras, se intercalan frases de distintos tangos —con reelaboraciones del propio Puig— que guían la evolución de su pensamiento desde la ilusión, en la noche en que se conocieron y bailaron, hasta el desengaño. Resulta llamativo que algunos de los versos que se incluyen abran un plano metadiscursivo en el que el tango se muestra autoconsciente de sus posibles efectos dañinos: «...La culpa fue de aquel maldito tango, que mi galán enseñome a bailar, y que después hundiéndome en el fango, me dio a entender que me iba a abandonar...» (167-168). El fragmento pertenece a «Maldito tango» de Luis Roldán. El final del tema, aunque no se incluye en la novela, es el siguiente: «Maldito tango que envenena/con su dulzura cuando suena,/ maldito tango que me llena/ de tan acerba hiel./ Él fue la causa de mi ruina,/ maldito tango que fascina.../ ¡Oh tango que mata y domina!/ ¡Maldito sea el tango aquel!». La inclusión de estos versos en el monólogo de Raba muestran claramente que el tango, más allá de revelar

acontecimientos de la novela o desarrollar la acción principal, cumple una función mucho más compleja: es el sucedáneo de una verdadera educación sentimental y estética, es el organizador y canalizador del discurso emocional de los personajes. Dos escenas de la narrativa puigiana explicitan esta idea, aplicable tanto al tango como al bolero:

Nené dijo que gustaba de los boleros y de los cantantes centroamericanos que estaban introduciéndolos. Mabel hizo oír su aprobación. Nené agregó que la entusiasman, le parecían letras escritas para todas las mujeres y a la vez para cada una de ellas en particular. Mabel afirmó que eso sucedía porque los boleros decían muchas verdades. (2005:206)

—... Bueno, no sé, todo estaba destinado a que nos separásemos.
— ¿Porque se querían demasiado?
— Eso también suena a bolero. Molina.
— Pero tonto, es que los boleros dicen montones de verdades, es por eso que a mí me gustan tanto. (1977b:143)

Y no se trata aquí de criticar personajes que solo saben expresarse a través de arquetipos, sino también de rescatar lo que de cierto tiene el arquetipo. Las canciones populares suelen ser expresiones directas, sin demasiados matices, de sentimientos generalizados que buscan llegar al mayor número de público posible. La reivindicación de la originalidad que hace la modernidad termina por sepultar del todo al arquetipo y sus verdades estandarizadas, olvidando que, aunque pierdan complejidad en la estandarización, siguen teniendo parte de verdades. Como explica Graciela Glodchluk, «el bolero, entonces, dice verdades no a pesar de la repetición de estereotipos, sino precisamente porque se basa en esa repetición que permite a cada mujer sentirse como la destinataria particular de ese mensaje» (1998: 52).

En la película *On connaît la chanson* (1997), cuando los personajes viven un clímax emocional o son arrastrados por una pasión empiezan a cantar, expresándose a través de canciones, la mayoría de ellas populares. No es otra cosa que el procedimiento típico de los musicales, género amado por Puig, con la particularidad de que este demuestra un alto grado de autoconciencia. La idea de la película es que en los sentimientos fundamentales —en particular aquellos que emanan del amor— es donde más nos parecemos las personas, por más que nos empeñemos en buscar en ellos nuestra particularidad. Las grandes pasiones nos vuelven iguales y quizás, parece reconocer Alain Resnais, director de la película, lo mejor sea expresarlas a través de las canciones

populares tantas veces repetidas: «Le grand amour/ Ça s'en va et ça revient/ C'est fait de tout petits riens/Ça se chante et ça se danse/Et ça revient, ça se retient/ Comme une chanson populaire/L'amour c'est comme un refrain/ Ça vous glisse entre les mains»⁴⁰. La singularidad del individuo se cifra en las pequeñas decisiones y en sentimientos menores, no en la manera de enamorarse o de odiar, parecen decir tanto Resnais como Puig. Por eso las novelas de este alternan la expresión de las más altas pasiones con la indagación en la cotidianidad y los gestos mínimos de los personajes, en sus diarios, en sus pensamientos, en sus quehaceres rutinarios. Puig compone un retrato a dos bandas en las que dialogan alta y baja cultura: la de las imágenes masificadas, icónicas, universalizables, y la de los subtítulos que revelan incoherencias, matices, singularidades; ya sea a través del cine, de los géneros o de la canción popular, el escritor argentino exprime e invierte las ideas de convención y arquetipo, no siempre desde la alienación, para recuperar una cierta poética del lugar común. Alberto Giordano lo explica a través de Jean-Paul Sartre:

El lugar común designa, sin duda, los pensamientos más trillados, siendo así porque estos pensamientos han llegado a ser el lugar de encuentro de la comunidad. Cada uno se encuentra allí y allí encuentra a los otros. El lugar común es de todo el mundo y me pertenece; pertenece en mí a todo el mundo; es la presencia de todo el mundo en mí; constituye, por esencia, la *generalidad*; para apropiármelo es menester de un acto: acto por el cual me despoje de mi particularidad para adherirme a lo general, para transformarme en generalidad. De ningún modo *semejante* a todo el mundo, sino, precisamente, la *encarnación* de todo el mundo. Merced a esta adhesión eminentemente social, me identifico con *todos* los demás en la indistinción de lo universal⁴¹. (1992:76)

Más allá de lo ya visto, de la contraposición de tangos y boleros surge otra capa de interpretación de la novelística de Puig. Aunque con puntos comunes, cada género presenta sus propias convenciones: temas, personajes, atmósferas y, sobre todo, dos maneras opuestas de entender la sexualidad de las que se servirá Puig para construir el subtexto de sus novelas.

En un pormenorizado estudio, Audrey Garcia muestra hasta qué punto Puig deja que *Boquitas pintadas* se contagie del universo del tango (temas como el amor, el engaño, la

⁴⁰ «El gran amor/ va y viene/ Hecho de pequeñas cosas/ El amor es como un estribillo/ Que se os escurre entre las manos» (la traducción es mía). «Chanson populaire», de Claude François. La canción aparece en la película de Resnais.

⁴¹ Jean-Paul Sartre: «Retrato de un desconocido», en *Literatura y arte. Situaciones IV*, Buenos Aires, Editorial Losada 2ª ed. 1977; p.10.

nostalgia, el odio; la atmósfera erótica; personajes arquetípicos como el *cafishio* —Juan Carlos—, el «compadrito» —Pancho—, la *catriela* o amante —Mabel— o la *percalera* —Raba—), para luego distanciarse, truncar los modelos y revertir la ideología determinista y machista del tango (mueren los dos personajes masculinos) (1989). Emerge así la intención última de Puig de contraponer dos modelos amorosos, dos formas de entender el género, a través del tango y el bolero. El análisis de Goldchluk puntualiza:

Frente al tango, que suele utilizar terceras personas, creando así, «tangos para que canten los hombres» y «tangos para que canten las mujeres», el bolero busca otras fórmulas como «amanecí otra vez en tus brazos» que sostienen la ambigüedad. Además los hombres que cantan boleros suelen ser capaces de sostener notas agudas y poner acento suave, mientras que a las mujeres se les exige que sean desafiantes y tengan voz gruesa. El espacio del bolero es el espacio del desborde, que abarca ambos lados de la frontera a la vez; más que una transgresión, lo que hay es un rebasamiento: la única oposición binaria que admite el bolero es entre amores pobres, mezquinos, pacatos y amores sublimes, generosos, desmesurados hasta el sacrificio o el crimen. (1998:55)

El bolero rompe así con la etiqueta de «conservadora» para la cultura de masas al difuminar, sutilmente, los roles que el hombre y la mujer han cumplido tradicionalmente en la canción popular. En *El beso de la mujer araña*, frente al rígido concepto que Valentín tiene de la virilidad, Molina se desliza cómodamente entre lo masculino y lo femenino, en el marco de indistinción sexual que le ofrece el bolero, estilo que diluye las distinciones de género. Y concluye Campos, «el bolero tendría, entonces, una naturaleza ambigua que permite “suavizar” al hombre y dar voz y poder a la mujer, aunque sólo sea en el imaginario musical». El bolero se convierte entonces en la fuga del esquema polarizado de Valentín: «Sabés una cosa... yo me reía de tu bolero, y la carta que recibí [de su novia] por ahí dice lo mismo que el bolero. (...) Sí, me parece que no tengo derecho a reírme del bolero» (140).

Ambos géneros, que aparecen explícitamente enfrentados en la emisión que escucha Nené, «Tango vs. bolero» (15), trascienden la mera función de correlato de la acción, ponen al servicio de la narrativa de Puig sus esquemas compositivos y, en la operación más compleja, colonizan el inconsciente de los personajes y organizan el discurso amoroso, conduciéndolo hacia la indistinción sexual, uno de los mitos personales de Puig que se encuentra en el centro de su poética.

3.2.3. Usos intradieéticos

Efectos miméticos

Creo que la mayor satisfacción para los lectores de Li'l Abner es que por mala que haya sido su jornada, la suya ha sido peor.

Al Capp, dibujante de Li'l Abner.

Con la aparición y el desarrollo de la cultura de masas los nudos entre arte y realidad se vuelven más intrincados todavía. La obra renegocia su contrato con el fruidor: el compromiso no será con la innovación, ni con la personalidad de la mirada creativa del yo, sino con el público. Frente a las vanguardias artísticas, el objetivo fundamental de la industria cultural no pasa por epatar, sino por fidelizar al espectador, para lo cual la originalidad deja de ser un valor absoluto y pasa ahora a buscar zonas de continuidad con la familiaridad. Esta última es la clave de las producciones fasciculares como el folletín o las series de televisión.

También cambian las reglas que pautan la producción: en el seno de la cultura de masas, la obra tiene menos compromisos con la estética y la mimesis, pero una mayor responsabilidad económica: nadie le reprochará falta de realismo a un *blockbuster* porque al final el galán-aristócrata desatienda su situación financiera, rompa las convenciones sociales y renuncie a la succulenta herencia familiar por casarse con la humilde y dulce muchacha que regenta la panadería, pero el director no puede desatender las cuentas como su personaje, ya que la película debe ser rentable para el estudio. Originalidad y verosimilitud desempeñan un papel secundario, mientras la obra cumpla con su deber central: recaudar dinero. Lo cual, eso sí, implica satisfacer las expectativas de los espectadores.

Para ello, no serán tanto sus vidas lo que deberá reflejar la obra, como sus deseos y aspiraciones. En palabras de Pierre Bourdieu, «todo ocurre como si la “estética popular” estuviera fundada en la afirmación de la continuidad del arte y la vida” que implica la subordinación de la forma a la función» (1991: 30). Referido a la novela popular, sostiene Rivera que «es una forma del “soñar despierto”», ya que «satisface la afición a lo extraordinario mezclado con lo cotidiano» (1968: 57-58). La ficción *mainstream*

aporta a sus consumidores las historias de amor que no vivirán, las aventuras que no superarán, los misterios que no resolverán y el ingenioso diálogo que no se les ocurrirá. Esta clase de deseos idealizados se ve potenciada por nuestros modos de vida:

En una sociedad, particularmente nivelada, en la que las perturbaciones psicológicas, las frustraciones y los complejos de inferioridad están a la orden de día: en una sociedad industrial en la que el hombre se convierte en un número dentro del ámbito de una organización que decide por él; en la que la fuerza individual, si no se ejerce en un actividad deportiva, queda humillada ante la fuerza de la máquina que actúa por y para el hombre, y determina incluso los movimientos de éste; en una sociedad de esta clase, el héroe positivo debe encarnar, además de todos los límites imaginables, las exigencias de potencia que el ciudadano vulgar alimenta y no puede satisfacer. (Eco 1985:258)

A pesar de que estas ficciones rara vez son realistas, los modos de recepción que despliegan logran debilitar las fronteras entre vida y obra de los espectadores. Eco sostiene que existen dos diferentes maneras de enfrentar la experiencia televisiva: «El espectador culturalmente dotado oscila entre una tenue vigilancia crítica y la participación, mientras que las masas se decantan rápidamente desde un fortuitismo inicial a un estado de participación-fascinación». No se trata, como advierte Walter Benjamin, de caer en el lugar común sosteniendo que las masas solo buscan disipación en la experiencia estética, mientras que el arte exige del espectador recogimiento, pero estos dos paradigmas antitéticos ofrecen implicaciones interesantes: «Quien ante la obra de arte se recoge, se sumerge en ella; penetra en esa obra tal como nos cuenta la leyenda que le ocurrió a un pintor chino que contemplaba su cuadro ya acabado. Pero, en cambio, la masa disipada sumerge parte de la obra del arte dentro de sí» (Benjamin 2008: 82).

La ausencia de distancia en la experiencia estética puede convertir la lúdica y efímera visión del deseo realizado en una percepción alterada de la realidad que desemboque en frustración, como atestiguan Don Quijote, Madame Bovary o la Nené de Puig. Pero no todos los ejemplos célebres de indistinción entre realidad y ficción son de personajes ficticios. Estos solo vienen a corroborar un comportamiento humano ancestral. En un sentido —condicionantes de la realidad que modifican la ficción—, los miles de lectores que protestaron por la muerte de Sherlock Holmes y las succulentas ofertas de los editores, lograron que resucitara el famoso detective de Arthur Conan Doyle. En el sentido inverso —ficción que modifica la realidad—, Eco cuenta que cuando muere Raven Sherman, personaje de cómic, los periódicos contaron la noticia y los estudiantes

de la Universidad de Loyola guardaron un minuto de silencio. Otro ejemplo curioso es el titular del periódico *20 minutos* que, ante el hecho de que el actor Jordi Rebellón abandonara la serie en la que llevaba trabajando siete años, titulaba la noticia: «Vilches deja “Hospital Central”» (Álvarez 2007).

Las nuevas estrategias mercadotécnica, y su eco sensacionalista en los medios, refuerzan la caída de los límites, con usuarios que llevan en su móvil el tono de cabecera de una serie, proponen ideas para el desarrollo de las tramas desde los chats que habilita la productora o contemplan cómo cada cadena televisiva configura su propio planeta de ficción cuando al protagonista de la serie sobre jóvenes lo cura un médico de la serie sobre un hospital y pone una denuncia en la comisaría de la ficción sobre policías. De este modo, los presos de la nueva caverna platónica creada por la ficción *mainstream* contemplan sombras que no solo no reflejan lo que hacen las formas originales, sino que pueden acabar cambiándolas.

Aunque Manuel Puig no llegó a conocer la evolución de la industria cultural de las dos últimas décadas, sí vivió la eclosión del cine de Hollywood y participó del fervor que generaron sus mitos. Aun más, supo reflejar en sus novelas los cambios que estaba operando en sus fruidores la cultura popular. Dentro de esta, el cine ocupa el centro del canon de fascinación de Puig. Él sostenía que «lo que más me interesa de las películas es investigar el efecto que ejercen sobre la gente» (Giordano 2001:217). Por su enorme potencial de seducción, para analizar las relaciones entre vida y ficción que hay en la vida y las obras de Puig, así como en las de los escritores de los 90, es necesario hacer un alto y examinar previamente el porqué del embrujo cinematográfico.

La fotografía supuso un salto cualitativo importantísimo en la reproducción de la realidad, puesto que cumplía —y rebasaba— el anhelo de los realistas de lograr un calco fiel. No obstante, todo logro anterior parece menor, una vez que el cine consigue registrar el mundo real en movimiento y, en palabras de Graciela Speranza, «acomete simultáneamente una doble empresa: la dinamización del espacio y la espacialización del tiempo» (2003: 124). Lo revolucionario del invento explica la famosa anécdota de cómo en 1895, durante la proyección *La llegada de un tren a la estación de Ciotat* de los hermanos Lumière, cuando la locomotora se acercó hacia la cámara, los espectadores quedaron aterrorizados porque creían que se les venía encima. Según André Bazin, el cine inspira el mito de «una recreación del mundo a su imagen y

semejanza, una imagen liberada de la propia interpretación del artista o de la irreversibilidad del tiempo» (Speranza 2003: 127)⁴². El séptimo arte viene entonces a crear la ilusión de un mundo sin mediación del artista, que permite una relación más próxima entre el espectador y el mundo de ficción que, además de inteligible, se hace reconocible y visible como el teatro nunca habría logrado. Cabe intuir que la ilusión de la reproducción sin mediador es la que inspiraría a Puig para su poética de la narración acéfala, despojada de marcas de estilo, como uso privado del lenguaje.

Si se aceptan las relaciones entre cine y psicoanálisis que han investigado teóricos como Christian Metz y Jean-Louis Baudry, se comprende hasta qué punto llega a resultar intensa la experiencia cinematográfica. Ambos coinciden en que esta conduce a un estado de regresión a la primera infancia, inducida al encontrarse el espectador a oscuras, inmóvil en su butaca, observando imágenes en movimiento (Baudry 1974). El cine se convierte en la expresión artística más cercana al ensueño, más aún cuando los dos son territorios que en ocasiones están llamados a cumplir los deseos del individuo. Frente a la pantalla, explica Metz, «la participación afectiva puede llegar a ser particularmente viva, según la ficción de la película, según la personalidad del espectador, y entonces aumenta en un grado la transferencia perceptiva, durante breves instantes de fugaz intensidad» (1975: 91).

Metz aclara que, al contrario de lo que podría pensarse, las ficciones teatrales no alcanzan a proporcionar la misma impresión de realidad que el cine, por ser demasiado real. Esa impresión de realidad, en una película, no se debe a una fuerte presencia del autor sino, por el contrario, «al débil grado de existencia de esas criaturas fantasmáticas que se agitan en la pantalla, incapaces de resistir a nuestra constante tentación de invertirlas con una “realidad”, la de la ficción (noción de “diégesis”), con una realidad que solo proviene de nosotros, de las proyecciones e identificaciones que se mezclan en nuestra percepción del film» (1972: 27). Si el cine posee una carga tan fuerte en tanto que impresión de realidad, concluye Metz, es porque «corresponde a un vacío en el cual el sueño se sumerge con comodidad». Guy Debord sustituye la perspectiva psicoanalítica por otra marxista, pero sus conclusiones son similares: «Allí donde el

⁴² Graciela Speranza lo extrae de: André Bazin, «The ontology of the Photographic Image», en *What is the Cinema?* Volume I, University of California Press 1984, p.21.

mundo real se transforma en meras imágenes, las meras imágenes se convierten en seres reales, y en eficaces motivaciones de un comportamiento hipnótico» (2005: 43).

El mero esbozo de estas ideas da una idea de la revolución en el sistema perceptivo humano que supone el cine. Dicha revolución, según Carlos Monsiváis, no operó del mismo modo en todas las partes del mundo. Los públicos latinoamericanos, «no resintieron el cine como fenómeno específico artístico o cultural; la razón generativa de su éxito fue estructural, vital: el público vio en él la posibilidad de experimentar, de adoptar nuevos hábitos y de ver reiterados (y dramatizados con las voces que le gustaría tener y oír) códigos de costumbres. No se accedió al cine a soñar: se fue a aprender⁴³» (cit. en Oroz 1997). Según el ensayista mexicano, la razón de que el fenómeno se radicalizara en Latinoamérica fue que no había espacio de separación entre público y pantalla. La inmersión del espectador en la ficción se da especialmente frente a los melodramas, por tratar estos casi siempre sobre el amor, tema que proyectaría sobre el fruidor la posibilidad de superar las jerarquías sociales. Debe tenerse en cuenta que hasta bien avanzada la década de los cuarenta, los centros urbanos latinoamericanos eran semirurales. Los melodramas hollywoodienses, sobre los que era fácil proyectar los anhelos de progreso, se convirtieron en «la educación sentimental de varias generaciones, entendiendo dicha educación como la construcción de un imaginario y de subjetividades que edificaron un universo simbólico donde amor/sufrimiento/fatalidad son el pasaporte al paraíso» (Oroz 1997).

Los personajes de varias novelas de Puig —especialmente de *La traición de Rita Hayworth*, *Boquitas pintadas* y *El beso de la mujer araña*, aunque también de *The Buenos Aires affair* y *Pubis angelical*— son un fiel reflejo de esta coyuntura histórica donde el precario desarrollo económico y cultural latinoamericano se encuentra con la expansión de la industria cultural estadounidense, lo que no hace sino acelerar y potenciar un proceso que estaba ya en marcha: el anudamiento de los dispositivos de seducción de la cultura de masas con los anhelos psicológicos y vitales de su público.

En los distintos capítulos, según el escritor que lo retoma, desfilarán por estas páginas Totó, Nené, Mabel, Gladys, Molina y Ana, miembros de la estirpe del

⁴³ Carlos Monsiváis: «Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX». En: *Historia General de México*, vol. IV.

bovarismo y protagonistas todos ellos de distintas fusiones y confusiones con la cultura *mainstream* de su época.

Referencias explícitas

Las tres primeras novelas de Puig están plagadas de referencias culturales. Como suele suceder con las figuras disruptivas o vanguardistas, sus aspectos más innovadores y característicos eclipsan al resto y queda para la crítica posterior, con más perspectiva, la responsabilidad de reequilibrar una imagen que, de lo contrario, corre el riesgo de convertirse en una estampa reduccionista. En el caso de Puig, su consolidación en el campo literario pasa por el emblema del escritor que introdujo la cultura de masas. Sin que esto deje de ser cierto, conviene arrojar la luz sobre la cantidad de nombres asociados a la alta cultura que también pueblan sus novelas: Thomas Mann, Herman Hesse, Aldous Huxley, *Il trovatore*, *Giselle*, Mozart, Beethoven, Tchaikovsky, Schopenhauer, Wagner, Puccini, etcétera. La saturación de referentes es tal que finalmente terminan por desbordar cualquier intento de taxonomía entre el *high*, *low* y *mid cult* que proponía Eco.

Este matiz no implica necesariamente una marcha atrás en la categorización de la obra de Puig como literatura pop (al menos en la primera mitad de su obra). Coincido con Eloy Fernández Porta cuando defiende que, para aplicar dicha etiqueta, «la cuestión no es qué *proper names* aparezcan sino qué tratamiento artístico reciben» (2010: 11). Ello implica que un texto pueda utilizar la figura de Shakira para tratar temas graves, tanto como a Proust con fines livianos. El campo cultural y la mercadotecnia nos brindan ejemplos de ambos procesos con la reconversión del guerrillero Ernesto *Ché* Guevara en un icono pop para adolescentes rebeldes o la asimilación de Ernest Lubitsch, *a priori* director de comedias para los grandes estudios, por la alta cultura.

Más adelante, Fernández Porta distingue entre dos modos de emplear el referente en literatura:

El contexto de referencia determina que algunos nombres *se den por sentados* — como cuando creemos que la apelación al Santiago Bernabéu sólo refleja *la experiencia compartida o el sentido común*—, mientras que otros se nos aparecen como el resultado de una *voluntad de imagen* —cuando nos parece que

quien menciona el nombre de un grupo musical lo hace *para presumir de que lo conoce*—. En el primer caso nos encontramos ante un gesto *denotativo*; el segundo se denomina *expresivo*. La primera conclusión es: la cultura pop pasa a ser interpretada como cultura *neutra* o *alta* cuando alguien decide que es denotativa, y no meramente expresiva. (2010: 11-12)

Las reflexiones del ensayista español pivotan constantemente en torno a la idea de que «la moda es la materia del tiempo» (2010: 32), lo que le permite relativizar las normas que aspiran a regir la cultura pop, demostrando que estas son fruto de la historización del campo y de los gustos de la crítica, aunque se hagan pasar por criterios intrínsecamente literarios. Estos planteamientos han venido a desanquilosar una serie de axiomas sobre el pop y, posiblemente, abrirán nuevas vías de reflexión acerca del reciclaje y el uso de referentes en la literatura llamada posmoderna. Cultura pop y arte pop son dos conceptos que se entremezclan y separan hasta hacer casi imposible establecer límites claros. Puede decirse, sin embargo, que este último es un movimiento específico y localizado que da lugar a la primera y, por lo tanto, se incluye en ella. En su caso, en cambio, aunque el uso de referentes de la cultura popular haya sido uno de sus emblemas, no será tanto esto lo que lo defina como pop (pues, efectivamente, Marilyn, Elvis o los cómics están siendo asimilados por la alta cultura), como las estrategias empleadas. Así pues, conviene aclarar que, más allá de los motivos que llevarán en su día a categorizar como escritores pop a Puig, Fuguet o Umpi, si en esta investigación se asocia parte de su obra a dicha estética, será por el modo de emplear sus referentes y no tanto por la naturaleza de estos, aunque eso también influya. Del mismo modo, este planteamiento es importante para comprender mejor, por ejemplo, las operaciones de Pauls con la cultura *mainstream* (8.1.2).

Otra consideración se desprende de las ideas de Fernández Porta: comúnmente se da por bueno que la alta cultura se nutre de una serie de referentes que tan solo unos pocos conocen, mientras que la cultura de masas se constituye con aquello que las multitudes comparten. ¿Qué hacer entonces con Shakespeare y con *Zombies party* (2004)? El primero, emblema madre de la cultura de élites se ha convertido, de nuevo, en un icono hiperreconocible. La segunda es una película de zombis, género propio del *entertainment*, escasamente conocida. ¿Cuál sería entonces más opaco como referencia cultural? En la mayoría de los casos, además, la dimensión histórica solo viene a reforzar esta dimensión: Shakespeare es cada vez más un icono pop, en el que su imagen pública se va desligando de su obra, a causa en parte de su aparición en

películas *mainstream* como *Shakespeare in love* (1998); mientras que una parte del cine y los cómic que beben de los géneros populares pasan a convertirse en obras de culto; esto es, muy valoradas y escasamente conocidas, quedando bajo el dominio de los *freaks*, categoría que pone patas arriba el esquematismo de lo alto y lo bajo, pues se trata, valga la paradoja, de la reconversión de lo popular en una suerte de élite.

Este conflicto se hace palpable en las novelas de Puig: sus alusiones a la alta cultura siguen siendo bastante reconocibles hoy día (Mozart, Aldous Huxley), mientras que algunas de las populares (Mecha Ortiz, Alfredo Le Pera) pueden presentar más problemas para el equivalente actual de su público de entonces, pues la industria cultural imprime un ritmo rápido de superposición de nombres. Los ídolos se forjan sobre todo en la infancia y la juventud, y de ahí se deriva su rápida caducidad: Puig sabía que a través del mito de Rita Hayworth conectaría con el inconsciente colectivo de su generación pero, afirmaba, «ante los mitos colectivos actuales —los Beatles, por ejemplo— yo me siento en incapacidad de compartirlos. Yo estoy anclado en una época. (...) Eso, es cierto, es una limitación espantosa» (Corbatta 1983: 618-619).

Ni siquiera con el cine, su gran pasión, fue capaz de superar esa barrera: sus gustos cambiaron, pero no se actualizaron. En su vida adulta, Puig apenas logró interesarse por las películas posteriores a los 40. El problema de la caducidad del referente, más aún cuando se utiliza como mito en el que se deposita gran carga expresiva de la narración, es el mismo al que se enfrentan autores como Edmundo Paz Soldán o Alberto Fuguet, proclives a emplear nombres de marcas o artistas concretos. El propio Puig se respondió esta pregunta cuando quiso introducir el nombre del actor Pedro López Lagar al escribir *La traición de Rita Hayworth* en un capítulo que al final se eliminó:

Y un amigo me dijo: ¿por qué en vez de poner el nombre Pedro López Lagar no pones lo que significa para vos Pedro López Lagar, el concepto Pedro López Lagar? Eso responde un poco a tu pregunta, ¿no? No importa que una chica de Medellín de veinte años lea el libro y se encuentre ante ese fenómeno, porque si yo lo pinto bien, si yo ilustro al fenómeno Pedro López Lagar (...), esta chica, si yo hubiese resuelto el problema literario, ella tendría que comprender al mito...» (Corbatta 2009: 248)

El enorme desarrollo que ha experimentado la cultura de masas en las últimas décadas, ligado en parte a los avances tecnológicos, ha expuesto a casi cualquier escritor —muchos de ellos resguardados hasta entonces en tradiciones literarias menos híbridas y acomodados en un soporte, el libro, menos permeable que otros— al influjo de la

cultura *mainstream*, así como al contagio con otros medios a través de la escritura digital. Fascinados en gran medida por los mitos y la capacidad de seducción de dicha cultura, la ciudad letrada se sitúa ante una encrucijada que, si bien no es nueva (pues ya Cervantes se enfrentó a la tesitura de escribir contra la fascinación de las novelas de caballerías) sí se plantea con una potencia inusitada: por un lado, espectadores de cine y televisión y lectores de cómics, los escritores son consumidores y a menudo admiradores de la cultura de masas; por otro, su tarea de autores les exige cierto distanciamiento o, al menos, reelaboración. Esta operación da como resultado una tensión entre crítica y adhesión, entre su lado «apocalíptico» y su lado «integrado» que el punto de vista ambivalente del pop y la sensibilidad *camp* vienen a resolver. La definición de esta que dio el propio Puig no puede resultar más iluminadora, pues, para él, se trata de «ridiculizar, tratar de destruir algo que se ama, para demostrar que es indestructible» (Monegal 1972: 32).

3.2.4. Religión versus cultura de masas

El mundo del cine, sustituto del real, no solo se constituye como sucedáneo de la educación sentimental, sino también religiosa. En las películas, Puig no solo encuentra entretenimiento y evasión, sino toda una cosmogonía que incluye su versión sobre conceptos como el bien, la belleza, la sensibilidad, las virtudes, etcétera; nociones que en la formación de un niño de un pueblo de la Pampa en los años 30 y 40 hubieran pertenecido sin duda al ámbito religioso: «Por eso, cuando comenzaron las clases de religión tuve muchas dificultades porque yo ya tenía mi cielo, un cielo donde se premiaba el bien y se condenaba el mal, un cielo lleno de santas, entre las que reinaba, con todo esplendor, Norma Shearer. Mi necesidad de fe, de adoración, ya estaba colmada...» (Romero 2006: 61).

La situación de Puig, una vez más, es sintomática de un cambio más profundo que estaba operando la industria cultural. En un mundo cada vez más profano, son los ídolos mediáticos quienes parecen investirse del aura que otrora perteneciera a los dioses. Cualquier objeto o prenda utilizado por Marilyn Monroe o James Dean se convierte inmediatamente en algo sagrado; en 2007 —antes de una muerte que convulsionó a medios y fans de todo el mundo— se pagaron más de 1200 euros por una chaqueta de

Michael Jackson. El puente de Alma en París, donde falleció Lady Di, se ha convertido en un centro de peregrinaje para los seguidores de la que fue bautizada como la princesa del pueblo. A 15 años de su muerte, franceses, británicos, canadienses, sudafricanos y polacos, entre otros, se dieron cita frente al monumento conmemorativo. Algunos de ellos contaban que acudían allí cada año por la misma fecha para recordar a la princesa: «Diana es una figura que inspira a la gente. Ella me da tranquilidad, fuerza» (Sin nombre 2012). Tras las declaraciones de este asistente se percibe una fuerza mística, como si verdaderamente se refiriera a una divinidad. Otra peregrina explica: «Era una bella mujer, tan elegante». Una brecha se abre entre las dos afirmaciones, la una de carácter más bien espiritual, y la otra invocando una imagen completamente externa y física, construida en gran parte a través de los medios de masas. Ese hueco es precisamente el que viene a ocupar la teoría de Debord: «El espectáculo es la reconstrucción material de la ilusión religiosa» (2005: 44).

En *Historia del pelo* de Alan Pauls, libro que indaga sobre la naturaleza del fetiche, se cuenta una anécdota significativa —sea cierta o no—: durante una sesión de dos horas, su peluquero le abre a Elvis las puertas de la teología: hinduismo, budismo, cristianismo, autoayuda... El cantante lo contrata a tiempo completo como asesor y empieza a leer compulsivamente libros para resolver preguntas ancestrales como ¿quiénes somos? y ¿de dónde venimos?, pero sobre todo ¿por qué yo he sido el elegido? Su peluquero le aconseja que la única manera de encontrar una respuesta es abandonando su ego y dejando entrar a Dios en él. Al poco tiempo Elvis ve en una nube la efigie de Stalin que se transforma en Cristo; este será el primero de sus encuentros con Dios. «¿Qué pensarían mis fans si me vieran ahora?», le pregunta al peluquero, llorando. «Te querrían todavía más», le responde. «Eso espero», sentencia el Rey (98-99).

Este pasaje muestra el interés que los nuevos iconos despiertan en la generación de los 90, que ha visto radicalizarse el fenómeno, y que ha tenido más perspectiva para analizarlo en sus obras. Rita Hayworth, Fred Astaire, Hedy Lamarr, Marlene Dietrich y Mecha Ortiz, en Puig; Superman, Steve McQueen, Yul Brynner, Ricky Martin, Raffaella Carrà y Xuxa, en los escritores de entresiglos. Todos ellos componen una forma de mitología reciente que no deja de guardar puntos en común con la tradicional. Como explica Meletinski, «los dioses olímpicos griegos son totalmente antropomorfos,

plásticos, físicamente armoniosos, y al mismo tiempo dotados de todas las debilidades humanas, también ellos han de someterse al destino» (2001: 243). A partir de esta analogía entre las divinidades griegas y el *star system* hollywoodiense y televisivo, resulta más fácil comprender los vínculos entre mito, religión y arte: «La mitología, de hecho, constituye “el terreno y el arsenal” de las primeras formas religiosas y poéticas. Por lo demás, este carácter sincrético se ha convertido en un rasgo específico tanto de la religión como de la poesía» (Meletinski 2001: 156).

Los procesos de asimilación no se reducen tan solo a una cuestión icónica; también son estructurales. Claude Lévi-Strauss explica, refiriéndose al folletín, lo que hoy podría extenderse al resto de formas de la cultura de masas:

Tratando de “terminar bien”, la novela por entregas halla en la recompensa de los buenos y el castigo de los malos un vago equivalente de la estructura cerrada del mito, traspuestas al plano caricaturesco de un orden moral por el cual una sociedad que se entrega a la historia cree poder reemplazar el orden lógico-natural que ha abandonado —a no ser que sea ella la abandonada por él. (1970: 25)

El espectador que se encuentra en estado de participación-fascinación corre el riesgo de dejar que el orden cerrado y más armónico de este tipo de ficciones se incruste en su realidad. Como matiza el propio Lévi-Strauss, no se trata de «cómo piensan los hombres en los mitos, sino cómo los mitos se piensan en los hombres, sin que ellos lo noten» (1968: 21). Puig escribe desde esta perspectiva: «Yo creo, además, que el inconsciente colectivo tiene que ver con el interés que despierte la obra como temática. Cuando yo trate de cosas más, que al mismo tiempo son problemas de una gran mayoría, voy a lograr atraer más el interés del lector» (Corbatta 1983: 600). El escritor argentino apela a la identificación del lector con el personaje, una estrategia vetada por buena parte de las vanguardias narrativas. Y es desde la necesidad de resolver un misterio propio de un colectivo desde donde se configuran las mitologías.

3.2.5. Uso de los géneros

«Los géneros menores están en las mismas condiciones que las mujeres en los países machistas, se goza con ellas, pero no se las respeta» (Corbatta 2009: 74)⁴⁴. Con esta ingeniosa y cruda afirmación, Puig revela no solo su interés por los géneros, sino su actitud ante ellos, el posicionamiento ético y estético desde el que los entiende y, en última instancia, las conexiones que se establece entre géneros artísticos y géneros sexuales. Para crear sus novelas, Puig se sirvió del folletín, el melodrama, el policiaco, el espionaje, la ciencia ficción, etcétera. Con ellos buscaba investigar literariamente las formas que concitaban un interés masivo: «El folletín me gusta por su atención al interés narrativo, a la anécdota. Quiero llegar a un público más grande. Quiero ser comprendido por más gente. Quiero que el libro agarre al lector, no que el lector tenga que abordarlo como una tarea» (Herren 1997). Pero lo cierto es que por encima de estos motivos, que recurren al tópico del *mainstream* de ubicar al público en el centro del proyecto escritural, la dialéctica entre serie y singularidad que marcan los géneros encaja muy bien con la poética de Puig. Su novelística está atravesada por la tensión entre el lugar común y la especificidad, lo difuso del anonimato y el culto al nombre propio, normatividad sexual y homosexualidad, el género femenino sometido y la mujer rebelde, su criticada ausencia de estilo y, por ello mismo, su estilo inimitable.

Dada la importancia que tienen los géneros tanto en su obra como en la de algunos escritores de los de los 90, haré un repaso de sus usos y tipos.

La traición de Rita Hayworth: *novela de iniciación*

La traición de Rita Hayworth, obra donde la factura vanguardista pesa más que los elementos clásicos y afines al gusto popular —intriga, melodrama, etcétera—, puede ser leída como un *Bildungsroman* que, además de mostrarnos los pormenores de la infancia de Toto (trasunto de Coco, el apodo familiar de Manuel), sienta muchas de las bases de la estética del escritor argentino; no en vano, esta es su primera novela. Resulta significativo que también hayan escrito un *Bildungsroman* Alberto Fuguet (*Mala onda*), Rodrigo Fresán (*Esperanto*), Edmundo Paz Soldán (*Río fugitivo*), Alejandro López (*La asesina de Lady Di*), Dani Umpi (*Miss Tacuarembó*) y Alan Pauls (*Historia del llanto*)

⁴⁴ Corbatta lo extrae de: Manuel Osorio, «Entrevista con Manuel Puig», *El Pueblo*, 6/8/1978, p.3.

y, al menos Alan Pauls y Alberto Fuguet, como Puig, con tintes autobiográficos. La infancia y, en menor medida, la adolescencia son los momentos vitales del individuo en los que se forjan la mayoría de los mitos personales. Pero también es, con mucho, la época en la que el inconsciente es más fácilmente colonizable por los mitos colectivos y en la que estos despiertan más fervor. No es de extrañar entonces que los escritores de una generación, con Puig como precursor, marcada por los medios de masas y sus excesos iconográficos y mitómanos —tanto culturales como políticos—, se interesen por esclarecer ese periodo fundamental.

En la novela de Puig, la tensión entre la adhesión infantil al mito colectivo y el amargo distanciamiento posterior, que deviene así un mito personal, está presente desde el título. El libro plantea el desencuentro entre un mundo hecho de celuloide y sueños, que Toto y su madre recrean recortando y montando cartoncitos de películas, y otro fabricado con murmullos de voces contrariadas, frustraciones inconfesables y decepciones, originadas muchas de ellas por la imposibilidad de que la realidad se acople a lógica cinematográfica. La novela de iniciación es un género con pocas convenciones marcadas. Una de ellas sería el crecimiento del héroe, pauta que Puig subvierte:

Novela de aprendizaje anticanónica, *La traición* propagaba el derecho del joven protagonista a dejar de lado el modelo que le imponía su padre. Así, un género literario pensado para la eclosión del personaje varón se veía traicionando las leyes del género para venir a significar otra cosa: la posibilidad de elegir un destino personal, aunque no concordara con lo que se esperaba, en el que el juego del género literario se imbricaba con el juego lingüístico del género sexual: To-To colocado entre MiTA y BerTo (sus padres) termina eligiendo el modelo de seducción de RiTA (Hayworth). Nada podía ser más desmesuradamente anticanónico en una literatura signada por el pudor borgeano de la palabra susurrada en un salón burgués. (2000: 300)

A través de las palabras de Amícola, y en vistas del carácter autobiográfico de la novela, puede leerse *La traición de Rita Hayworth* en clave de lucha generacional y declaración de toda una poética.

Boquitas pintadas. Folletín

En muchas de sus ediciones, *Boquitas pintadas*, ha llevado el subtítulo: *Folletín*. De hecho fue concebida por Puig para ser publicada por entregas en alguna revista de información o revista femenina pero, aunque varias dudaron, finalmente todas la rechazaron. Aun así, cada capítulo conserva el nombre de «Entrega». No me detendré a dilucidar si la novela cumple los requisitos necesarios para ser considerada un folletín, por considerar imposible y estéril el debate sobre las condiciones definitivas que hacen que una obra encaje completamente en un paradigma. En ese sentido, considero más que suficientes las palabras del escritor al respecto: «Yo la llamo folletín. Es una historia de amores contrariados y participa de los tres ingredientes del folletín: una estructura siempre sostenida por el interés de la intriga, el trazado aparentemente simple de los personajes y el ingrediente emotivo» (Herren 1997). Interesa aquí, en cambio, comprender qué aporta a la novelística de Puig el rescate de este género —aunque aún en boga en la radio o la televisión, ya no se escribía literatura folletinesca— y analizar de qué manera lo usa el escritor.

En palabras de Alberto Giordano, esta novela puede leerse como «la afirmación de los poderes literarios de las experiencias con formas triviales fundadas en el goce (en la atracción “misteriosa”) de esas formas» (2001: 137). La obra cumplió con su intención primera de abrir la literatura de Puig al público y hacer de él un autor leído y entendido. *Boquitas pintadas* se convirtió rápidamente en un *best seller* y fue traducido a numerosas lenguas. En ella, Puig demuestra ser un receptor sagaz y analítico que domina los rudimentos del género y se sirve de ellos creando un nuevo horizonte de expectativas en el lector.

La estructura, al estilo folletinesco, cuida minuciosamente la dosificación de la información que debe mantener en vilo al lector: la obra se abre con la necrológica de Juan Carlos, a la que sigue una carta de una mujer a la madre del difunto, la cual le había quitado el saludo años atrás por algo que el lector aún desconoce. Se muestra así el primero de una enmarañada red de secretos y desvelos que recorrerá la novela. Los personajes, también folletinescos, se mueven en dos planos. Por un lado, desde la construcción de la novela, responden a ciertos patrones del género (Juan Carlos galán-seducor, Mabel amante y mujer fatal, Pancho y el afán de medrar socialmente, Raba y la determinación de limpiar su honra) y, por otro, son también receptores y generadores

de folletín, en tanto que, a través de sus voces reproducen las fórmulas lingüísticas propias del género, como se ve en esta carta de Nené a Leonor:

Ojalá no hubiese venido, pero ya estaría escrito que debía ser así, en el libro del destino. Aunque es algo terrible pensar que en aquella tarde cuando golpeó las manos en la tranquerita Mabel y me llamó, estaba ya todo escrito. Yo creo que en ese momento largué lo que tenía en la mano de contenta. Y ahora estoy tan cambiada, hoy no me peiné en todo el día de tantas ganas de morirme. (27)

Otros dos rasgos del género de *Boquitas pintadas* extienden líneas de filiación con los autores de los 90. El primero tiene que ver con su uso del melodrama y exige una rápida retrospectiva del concepto. Según explica Ángel Faretta, el término se acuña en el renacimiento como forma de adaptación de la tragedia griega y designa los *dramma con melos* en dos vertientes: por un lado, el drama con melodía rítmica, en verso y, por otro, el drama con música que desembocará en la ópera. La palabra sufrió un desplazamiento parcial en el siglo XVIII y paso a designar también el teatro francés de Diderot y Rousseau conocido como la *comédie larmoyante* (comedia lacrimógena). Finalmente, en el XIX, el término reaparece a través de la ópera, los relatos de misterio, terror y fantasía, el teatro inglés con «efectos especiales» y el teatro francés del *Grand Guignol*. Faretta concluye que el cine tomó del melodrama en su versión renacentista el carácter de adaptación del sentido trágico; de la *comédie larmoyante* el carácter didáctico con el acento puesto en el elemento emotivo-patético; de la ópera, el correlato musical, y del XIX, el gusto por lo estremecedor (el *thriller*) y la espectacularidad. A todo ello se suma la acepción del melodrama que designa obras literarias y manifestaciones estéticas «menores», «populares» o «masivas» (Faretta 2009: 20-22).

Puig fue devoto espectador tanto de los melodramas hollywoodienses como de los mexicanos, los cuales estaban indisolublemente ligados al mundo del bolero, especialmente a los de José Alfredo Jiménez y Agustín Lara. Todas las novelas de Puig recogen su interés por los aspectos sentimentales y patéticos, tan propios del melodrama, pero destacan en ese sentido *Boquitas pintadas*, *El beso de la mujer araña* y *Pubis angelical*. El melodrama puso de manifiesto las posibilidades que tienen la música y la narración para potenciarse mutuamente, y eso es algo que aprovecha muy bien Puig. En *Boquitas pintadas*, por ejemplo, no se trata solo de los epígrafes de cada entrega (quince de ellos de tangos y uno de un bolero de Agustín Lara), ni de su expresividad como correlato de la acción sino, tal como se verá más adelante, de

tipologías de personajes, temas, atmósfera o sexualidad. Igualmente ocurre con las posibilidades que el cine pone al servicio de Puig. Así, el melodrama pone a la literatura a orbitar en torno al *pathos*, la música y el cine como disciplinas complementarias. Los contagios mutuos de esta tríada se han visto finalmente retomados y desarrollados en la generación de autores de entre siglos, como Rodrigo Fresán y Alberto Fuguet. Resulta curioso cómo, dado lo diverso de sus aficiones o, directamente, su condición multidisciplinar, estos escritores suelen acabar contando en las entrevistas qué banda sonora imaginan para su novela o quién creen que sería su mejor director en el cine.

M. Patricia Restom sugiere que el melodrama es el resultado de «un intercambio triangular entre Europa, EEUU y América Latina» (2005: 343), cuya especificidad reside en la aportación musical del tango y el bolero. Esta triangulación conduce al segundo aspecto. En *Boquitas pintadas*, Puig se aleja de la estética nacional-popular, cosa que le reprochó la izquierda argentina de la época. Su opción se hace patente desde el título, cita de *Rubias de Nueva York*, el fox-trot que cantaba Gardel en la película *El tango en Broadway* (1934). La alusión, apunta Martín Kohan «no remite al cinismo viril del tango ni al sentimentalismo femenino del bolero azucarado» (1998: 313), sino al periodo americano de un Gardel «frívolo y putaño». En este sentido, otra transgresión importante de la novela fue la sustitución de «la heroización de la clase obrera, propia de la estética nacional-popular», por «la mitología del marginado de la cultura urbana, incorporado, después de la limpieza de sus aspectos marginales, a la cultura de masas, como el cantor-galán Carlos Gardel» (Santos 2001: 36). De este modo, Puig rompe con la tendencia latinoamericanista imperante y deja entrar en su mundo aspectos de la cultura norteamericana, absorbidos fundamentalmente a través del cine. Esta mirada, algo más global que la de muchos de sus contemporáneos, puede perfectamente ser leída como un tímido avance de la ruptura con lo local y la defensa del individualismo de la que harán gala tantos autores de los 90. La cultura de masas parece ser nuevamente la que vertebra el proceso globalizador: «Latinoamérica es, irremediablemente, MTV latina, aquel alucinante consenso, ese flujo que coloniza nuestra conciencia a través del cable, y que se está convirtiendo en el mejor ejemplo del sueño bolivariano cumplido, más concreto y eficaz a la hora de hablar de unión que cientos de tratados o foros internacionales» (Fuguet y Gómez 1996: 16).

The Buenos Aires affair. Novela policial

The Buenos Aires affair lleva también el subtítulo que adelanta su género. Al igual que en sus dos obras anteriores, el título aporta una importante clave interpretativa. En este caso el horizonte de expectativas puede desplegarse en dos direcciones dada la ambigüedad semántica del término *affaire*⁴⁵, que designa igualmente «negocio o asunto ilícito o escandaloso» y «relación amorosa irregular»⁴⁶. Las dos posibilidades se ven refrendadas por el contenido de la novela. Esta se abre con la desaparición de Gladys Hebe D'Onofrio, caso que sigue aunando el conflicto policial con el amoroso. *The Buenos Aires affair* sigue el camino abierto por Hitchcock en *Recuerda* y pone en contacto la investigación policial con la psicoanalítica, haciendo así del *affaire* amoroso también un caso clínico. Pero, en la línea de Puig, las dos posibilidades sufrirán alteraciones que quiebran las expectativas del lector. Por un lado, la resolución de la lectura detectivesca que tiene que ver con la criminalidad de Leo, como explica Echevarren, no queda en manos de la policía, «sino que consiste más bien en una interpretación de los conflictos psíquicos suyos y de Gladys en términos de las claves psicoanalíticas del relato» (García Ramos 1993: 183). Por otro, la historia amorosa parece que podría inscribirse en el código de los *women's films* —al que corresponden la mayoría de las citas que abren cada capítulo supliendo los habituales epígrafes literarios y eruditos— o en el romanticismo naif de las revistas femeninas con las que sueña Gladys. Pero esta posibilidad se ve defraudada cuando dichos códigos sufren una inversión escandalosa:

Si el género se centra en la búsqueda empecinada del objeto amoroso, la elección de Gladys está desde el comienzo destinada al fracaso: no sólo un sádico que puede infligirle apenas dolor, no sólo un crítico que puede arruinar su carrera, sino también un potencial asesino que para saldar su culpa está dispuesto a matarla. Leo es la contracara patética de la idealización romántica femenina. Si en Hollywood el exceso pasional femenino conduce a menudo a la muerte, es Leo el que muere aquí, y Gladys, al borde del suicidio, consigue finalmente «salvarse». (Speranza 2006: 230)

Empleando la técnica del *bricolage*, Puig vuelve a exprimir un molde creativo para luego contravenirlo y realiza su inmersión en el género policiaco sin pasar por Borges. Gracias al empleo de sus técnicas reproductivas consigue, además, la ilusión de un texto

⁴⁵ El español toma el término de la forma francesa.

⁴⁶ *Diccionario panhispánico de dudas*.

atrapado entre la subjetividad apasionada de la literatura rosa y la objetividad de los informes; o entre la novela y un expediente psicoanalítico y policiaco.

El beso de la mujer araña: *una novela vampírica*

A *El beso de la mujer araña* es más difícil asignarle un género específico. En ella crece el peso del diálogo y el espacio se comprime hasta su mínima expresión, para luego convertir la oscura celda en una pantalla de cine donde se proyectarán películas de géneros muy variados: *La mujer pantera* y *Yo anduve con un zombi* pertenecen al cine de terror adscrito a la serie B (aunque las dos hayan adquirido la categoría de «cine de culto»); *Un milagro de amor* (1945) es un drama romántico con tintes melodramáticos; la película de propaganda nazi que inventa Puig documentándose en bibliotecas (incluye parlamentos reales de Hitler y Goebbels) participa del cine de espías, y la última que se cuenta es una síntesis de varios melodramas mexicanos. Estas ficciones sirven, en distintos momentos, como correlatos de la relación entre Valentín y Molina, pero también prestan sus atmósferas y patrones a la acción principal. El clima de inquietud y miedo de los filmes de Tourneur es fácilmente transferible al que viven en su encierro los protagonistas; además, la serie B, como se explicó anteriormente, proporciona a Puig importantes pautas creativas; el drama romántico trata la tensión entre apariencia y esencia y muestra las bondades del encierro, ya que permite librarse de la mirada externa; la película nazi da cuenta de la difícil relación entre política y sentimientos, los dos polos en los que se mueve cada personaje, además de suministrar motivos políticos que son el correlato estilizado de la lucha de la izquierda clandestina: infiltración, disfraces, espionaje y contraespionaje, intimidación, asesinatos, etcétera; finalmente, el último filme revela la importancia de ser fiel a los sentimientos para ser feliz, aunque la pasión tenga siempre consecuencias trágicas. El amor se convierte en la columna vertebral que recorre todas las películas ofreciendo secretamente pautas para relacionarse a los dos protagonistas, perdidos en la heterodoxa historia que viven.

Sobre estas narraciones planea la voz de Molina (así como Valentín remite a «valiente» y Aguerri a «guerrilla» o «aguerrido», ¿será Molina el anagrama imperfecto de *Manuel* o el de *inmola*?), quien sabe servirse de las estrategias folletinescas para

mantener el interés de su compañero de celda, haciendo así de su voz, la de una radionovela:

- Después lo comentamos si querés, o mañana.
- Sí, pero seguí un poco más.
- Un poquito más, me gusta sacarte el dulce en lo mejor, así te gusta más la película. Al público hay que hacerle así, sino no está contento. En la radio antes te hacían siempre eso. Y ahora en las telenovelas. (1976: 31-32)

Esta ilusión se ve acrecentada cara al lector por los comienzos abruptos o *in medias res* de algunos capítulos, ya inmersos en la metaficción:

- A ella se le ve que algo raro tiene, que no es una mujer como todas. (9)
- Estamos en París, hace ya unos meses que los alemanes la tienen ocupada. (55)

No obstante, la novela que escribe Puig no es de terror, ni de espionaje, ni un melodrama, ni política, ni un folletín, aunque tenga algo de cada género. La apuesta final de la obra parece ser por la multiplicidad, la polifonía, la disolución de las jerarquías, la hibridación y por rehabilitar la degeneración. Esta postura se desarrolla hábilmente en dos planos paralelos. Por un lado, los paratextos exponen varias teorías que conciben la homosexualidad como desviación, perversión o «degeneración burguesa», para acabar con la falsa doctora Anneli Taube — nuevo álter ego de Puig— defendiendo el regreso a una perversidad polimorfa que no se canalice solo por vías heterosexuales, el potencial de crecimiento de la bisexualidad a medida que crezcan los modelos sociales y, por supuesto, la defensa de la homosexualidad como opción natural.

Mientras se libra esta batalla en las notas al pie, por el texto vemos desfilar personajes atrapados por convenciones sociales y con doble identidad (Leni y la mujer casada con el magnate del último filme) o con identidad monstruosa (mujer-pantera, zombi) o de apariencia monstruosa (la pareja de *Su milagro de amor*); con la particularidad de que todas las películas derrochan ternura y plantean una perspectiva de comprensión hacia sus criaturas. Leni y la mujer del magnate liberan sus verdaderas pasiones y acaban sacrificándolo todo por ellas; la mujer-pantera y la zombi no desean hacerle mal a nadie y, cuando lo hacen, es fruto de la manipulación que sufren a manos del psicoanalista y el brujo. Finalmente, la pareja de apariencia desafortunada se vuelven «hermosos el uno para el otro, porque se quieren y ya no se ven sino el alma» y

es que, claro, «el amor es así, embellece a quien logra amar sin nada esperar a cambio» (115).

Como explica Graciela Speranza, Puig halló el icono que le permitía fundir sus mitos sexuales y estéticos en el cine, concretamente, en las figuras de sus divas: «A modo de síntesis de la literatura de Puig, las dos imágenes, inspiradas en las *stars* de Hollywood, fusionan utopía sexual y libertad estética, mediante una resolución simbólica de dos oposiciones culturales aparentemente irreductibles: masculino vs. femenino – alto vs. bajo» (2003: 212). El subtexto de la novela emerge así con redoblada potencia y nitidez: reivindicación de los géneros, en su acepción sexual y estética, maltratados por las corrientes dominantes, elogio del amor verdadero frente a la convención social y la mirada externa.

Pubis angelical: *otra novela vampírica*

En *Pubis angelical* ocurre algo relativamente semejante a lo que sucede en *El beso de la mujer araña*: aparecen ficciones, en este caso oníricas, con un género bastante marcado –melodrama y ciencia ficción–; pero la novela como tal, aunque también presenta elementos políticos, no se adscribe a ninguno en concreto. Estos dos patrones, propios de la cultura de masas, se convierten en el subterfugio de la protagonista para escapar de una realidad que la asfixia por su enfermedad y, sobre todo, por la dominación masculina en su doble vertiente política y amorosa: «Porque ya se acabó eso de creer en soldados heridos de la trinchera, y la enfermera de la cruz roja. Y los ciegos mártires que salen de la cárcel, y yo vendándoles los ojos, para que no se les vea la cicatriz» (1985: 150). La primera historia, que intercala al igual que la otra fragmentos oníricos con reflexiones conscientes, cuenta las desventuras de Ana, una mujer atrapada en la cárcel de su matrimonio. Ella consigue escapar, dejando atrás a su hija, y se convierte en actriz. Pero en este mundo nuevo y prometedor acabará esclavizada por las exigencias de la industria del espectáculo. Allí, sin embargo, encuentra el amor verdadero, aunque cuando al fin podría disfrutar, es asesinada. El relato se inspira en la vida de la actriz Hedy Lamarr y sirve de correlato a las frustraciones de la protagonista.

La segunda historia cumple una función similar. Transcurre en el siglo XXI, que ha dejado atrás una Nueva York apocalíptica y sumergida. Se cuentan las vicisitudes de W218, una prostituta al servicio del Supremo Gobierno, que se enamora de LKJS. En él deposita sus esperanzas de encontrar un hombre que la respete y con quien rebelarse contra el sistema; pero LKJS, hombre casado, la traicionará. El relato, acorde con la tónica general de la ciencia ficción, muestra un sistema totalitario que controla a sus ciudadanos con la variante del sometimiento explícito de la mujer: «Niño de hoy, macho del mañana: rebaja a la hembra, convéncete antes tú mismo de que es inferior a ti, y así se irá convenciendo ella sola. Despréciala por consiguiente, y así no tendrás necesidad de decirle que es inferior, y menos aún demostrárselo. No es tonta la maldita, pero hazle creer que sí, porque si no de ella será el reino del planeta» (239). El Supremo Gobierno se convierte en reflejo de la dominación patriarcal tanto en el plano político como en el íntimo. Además, el relato focaliza en los deseos amorosos de la protagonista, impregnándose también del registro melodramático, como prueba la propia utilización del lenguaje: cuando W128 ve a LKJS, se fija en que «la diestra de su compatriota era sensible como la de un pianista, áspera como la de un leñador, confiada como la de un amigo de infancia, férrea como la de un boxeador, sensual como la de un enamorado, velluda como la de un oso, manicurada como la de de un actor, y por ende perfecta como la del hombre de sus sueños» (182-183).

En definitiva, como explica Julia Guzmán, «no hay en esta novela géneros puros: novela rosa, melodrama, ciencia ficción, sino un diálogo entre las modalidades kitsch (nostálgico y melancólico) y entre este kitsch dialogante y el relato de la ciencia ficción» (2009). Al final de la acción principal, en contra de lo que auguraban los indicios, Ana es intervenida, extirpan su tumor a tiempo y se salva. La ficción con la que pretendía evadirse se convierte en un atajo hacia la realidad. Lo que parecían relatos sometidos a esquemas arquetípicos e, incluso, como en el caso de la novela rosa, algo naifs, adquieren complejidad, dando cabida a matices más sutiles, especialmente del alma femenina. Ana logra comprenderse mejor reflejándose en otras mujeres y, superando sus esquematismos, consigue salvarse. Nuevamente, aparece la relación entre los subgéneros estéticos y el género —femenino— oprimido; en esta novela, la rehabilitación de los primeros conduce a la autoafirmación y consecuente salvación del segundo, lo que nos devuelve a la idea sobre la novelística de Puig que abría este capítulo.

Maldición eterna a quien lea estas páginas y Sangre de amor correspondido:
transcripciones de lo real

En las dos siguientes novelas, la noción de género y la presencia de referentes de la cultura de masas se vuelven menos importantes. En *Maldición eterna a quien lea estas páginas* la única presencia del cine es la película *El increíble hombre menguante* (1957), nueva mención al cine fantástico de serie B que, por lo demás, no tiene demasiada relevancia. Los géneros que podrían predominar son el folletinesco y, en las alucinaciones de Ramírez, el de aventuras, que, según Jorgelina Corbatta, cumpliría una función mayor, ya que se trata del lenguaje mismo del inconsciente (2009: 110). No obstante, aunque su aparición en ese plano revela, en efecto, una notable imbricación con la psicología del personaje, apenas tiene peso estructural. Esta es casi puramente dialogística, mientras que *Sangre de amor correspondido* se adentra en los intersticios de una conciencia y su tortuosa relación con los recuerdos. En ambas —su novela brasileña, escrita originalmente en portugués y su novela norteamericana, originalmente en inglés— la ausencia de la cultura de masas parece explicarse desde su propia génesis. Su redacción a partir de la transcripción de un relato real deja entrar la vida de una manera tan directa en la novela que la mediación de los subgéneros se vuelve complicada

Cae la noche tropical: *el melodrama como salvación*

Cae la noche tropical, su último trabajo y el más crepuscular, incorpora alusiones a la música de moda en los 80 y a la biografía de Vivien Leigh, pero también a las hermanas Brontë y a Leonardo Sciascia y a Rubén Darío, sin que ninguna llegue a adquirir demasiado peso. Lo que sí estructura la novela es el hambre de historias y de ficción que tienen Luci y Nidia —trasuntos de las voces de la madre y la tía de Puig—, una la narradora y otra la oyente: «Contame Luci, yo cierro los ojos y hago cuenta de que estoy viajando. Empezá de nuevo» (89). Cansadas de sus propias historias,

incapaces de producirlas nuevas, las dos se configuran como espectadoras vampíricas de los lances amorosos de Silvia, la vecina de Luci:

- Luci, contame lo de la isla
- ¿De mi viaje?
- No, de cuando fueron ellos dos [Silvia y su amante]. Contame todo. (1988: 86)

Esta historia que recorre la novela se centra en las peripecias sentimentales de la vecina, convirtiéndose así en un melodrama que incluye algunos motivos propios del género, como la mujer esperando la llamada que no llega:

- No me di cuenta, podríamos haberla invitado a ella, a caminar con nosotras, ¿verdad? Porque ella también anda deprimida.
- Yo creo que se durmió, de todos modos no se iba a querer alejar del teléfono, a esta hora le vuelve más que nunca la esperanza de que él llame. (77)

No obstante, cuando se cuelan ecos de fórmulas estereotipadas que contravienen la experiencia en favor de la grandilocuencia, Nidia echa el freno a la ficción y antepone sus conocimientos como oyente crítica:

- ...Es que cuando trabajaba de joven más o menos a medianoche les venía un hambre terrible en alta mar...
- No exageres, eso no puede ser alta mar, se quedarían siempre rondando la costa. (...) Se ve que en tu casa a nadie se le dio por la pesca. Eso no se dice nunca, en alta mar andan los barcos grandes, los transatlánticos. Apréndelo de una vez. (94-96)

Las dos hermanas se alimentan de un chisme que fácilmente cruza la frontera entre realidad y ficción, si es que alguna vez llegó a ser realidad. El lector no tiene prueba alguna de la veracidad de la historia. Por lo que se cuenta, Silvia, la primera en contar la historia que ahora Luci reproduce, tiene mucha imaginación, en un sentido macbethiano; es decir, proyecta sus miedos y angustias como posibles senderos de la realidad, por lo que indefectiblemente su relato se verá contaminado por ellos —de hecho, hacia el final de la novela saldrán a la luz algunas de sus mentiras—. Así, los hechos llegan al lector ya transformados en chisme tras su paso por dos narradoras con las modificaciones consiguientes.

En conclusión, aunque la novela no se impregne totalmente del tono melodramático de los relatos contenidos en ella, este género vuelve a aparecer como tabla de salvación de existencias a la deriva, hambrientas de una ficción que las reintegre a una realidad

dura y excluyente: Nidia perdió a su hija y el marido de Luci perdió las facultades mentales a causa de un accidente. Pero ambas, de algún modo, son salvadas por la ficción. En una carta a Silvia, Nidia explica: «Luci pasó años y años cuidando de alguien que ya no era su esposo. Ella estaba siempre encerrada con él, pero leía mucho y miraba la TV. Eso la salvó» (212). Y la propia Nidia protagoniza la última ruptura de límites de la poética de Puig: los familiares. Ella cumple con su proyecto de independencia, en gran medida, gracias a la historia y la amistad de Silvia. Nidia se queda pensativa cuando la psicoanalista le cuenta que se ira de vacaciones a México a visitar a su hijo y a viejos amigos y que allí no quiere que la acompañe su amante. Los puntos suspensivos —recurrentes en Puig—, que representan las cavilaciones de la protagonista, son el momento decisivo en el que, por reflejo o contagio, se termina de fraguar su plan de autonomía. Por última y vez en la novelística del escritor argentino, la ficción y, más particularmente, los subgéneros, ayudan al género oprimido a romper los límites impuestos —aquí los familiares— y liberarse.

4. Manuel Puig en Alberto Fuguet

4.1. Introducción

De los escritores de los 90 que se abordan en este estudio, quizás junto a Rodrigo Fresán y Edmundo Paz Soldán, Alberto Fuguet es el que más ha explorado las articulaciones entre literatura y cultura de masas, especialmente la norteamericana, de hecho, sus vínculos con ella parece que son tanto o más estrechos que los que estableció Manuel Puig. Desde el plano estrictamente biográfico ya puede apreciarse dicha cercanía. Como se señaló en el primer capítulo, Fuguet pasó su infancia en Encino, un barrio de Los Ángeles muy ligado a la industria cinematográfica. Después de aquel periodo el autor ha mantenido un contacto estrecho con el país, tanto por motivos personales como profesionales. Aunque sin llegar a ingresar en el ámbito académico de forma permanente, como su colega Paz Soldán, Fuguet es de los escritores latinoamericanos con una presencia más fuerte en el campo cultural estadounidense, ya sea gracias a las traducciones de sus libros, la difusión de estos en español, participaciones puntuales en universidades como la Vanderbilt de Nashville, o colaboraciones periodísticas en distintos medios.

Estos datos resultarían meramente anecdóticos de no ser porque su obra literaria refrenda dichos vínculos. Además de su apego a la narrativa norteamericana, en especial a autores como J. D. Salinger, Raymond Carver, Charles Bukowski y a la generación *beat*, la obra del chileno se halla marcada por el influjo del cine y la música estadounidenses. Cuando se trace el mapa de las analogías Fuguet-Puig no encontraremos tanto una nómina de referentes compartidos como estrategias coincidentes, recursos comunes y, sobre todo, una concepción de la literatura desjerarquizada, abierta a mutaciones por su contacto con las nuevas tecnologías y las más diversas manifestaciones culturales. Así como en Puig se registraba la impronta del tango, el bolero, el folletín y el cine hollywoodiense de los 40, en Fuguet encontraremos más bien el *rock*, las producciones del Nuevo Hollywood de los 70 y los 80 y, en definitiva, una huella más agresiva de la cultura audiovisual y la informática. Llama la atención el hecho de que, además de funcionar como recursos narrativos, dichos procedimientos hayan servido a Fuguet para violentar el campo literario e irrumpir en

él, treinta años después de que este fuera agitado por Puig con herramientas similares. Una primera causa de este desfase tiene que ver, sin duda, con el espíritu conservador que rige cualquier campo, pero debe anotarse también que la prosa de Alberto Fuguet, como la de muchos otros del grupo McOndo, no emplea tan solo un número determinado de referentes pop, sino que estos participan del ADN mismo de la obra, trasladando la literatura a un espacio genético de mayor indefinición y diversidad. Como afirma Caro Martín:

Podemos pensar entonces estos relatos como resultado de una doble estrategia: por una parte, herederos de una narrativa que piensa el vínculo con la cultura de masas como tensión, apropiación y diferencia. Sin embargo, en el filo del fin de siglo estos textos ya no pueden establecer ninguna distancia con esa cultura que ha invadido todo y es la vía de acceso a la experiencia. En esta coyuntura, el mundo se lee como un espacio solitario, indiferenciado y peligroso, donde los únicos interlocutores posibles son virtuales y donde los signos mediáticos se han convertido en el último refugio en que replegarse luego del desastre. La aparente y engañosa despolitización de los relatos parece asimilarlos a la producción masiva leída desde una visión adorniana y oculta cómo, con estrategias diferentes, se incluyen ellos también en esa tradición literaria que ha politizado los relatos *por medio* de la cultura de masas (2007: 164).

La propuesta no es tanto una literatura de puertas abiertas, capaz de deglutir discursos ajenos —entre otras cosas porque eso ha sido la novela desde sus inicios—, como una apuesta por la intermedialidad y la idea, todavía más como tendencia que como adquisición, de conseguir fusionar las narraciones cinematográficas, artísticas y literarias en una sola diégesis, fundiendo también pantalla y página en una única entidad. Dichos cambios estéticos trascienden el ámbito creativo y atentan contra el lugar que tradicionalmente han ocupado en el panorama latinoamericano tanto la figura del intelectual como la del escritor, especialmente desde el *boom*. Se trata de un cambio cultural profundo cuya punta de lanza se advierte en las siguientes frases de Fuguet, teniendo en cuenta que deben ser leídas, al igual que las de Puig entonces, bajo el influjo del afán por transgredir el campo:

El manual del escritor serio, suerte de fanzine agotado pero no por eso inconseguible, se reparte en talleres literarios, salas académicas y librerías caras de barrios fashion. En sus pocas páginas se detallan todos los reglamentos necesarios para ser, digamos, serio. El primero de ellos es morir. La muerte le sienta bien a un escritor. Dos: en caso de estar vivo, tratar de parecer muerto. Usar traje ayuda, por cierto. Tres: publicar a toda costa en Anagrama, si de verdad eres serio, en Siruela. (...) Un escritor serio aún cree que la cultura se divide en alta y baja, que los premios premian talento, que los blogs son personajes de una nueva serie de ciencia ficción de la Fox, que Stephen King es

un autor de folletín, que novelas policiacas acerca de vampiros o serial killers son de mal gusto, que las novelas gráficas son cómic mejor empastados y que Buenos Aires y Barcelona aún son centros culturales importantes a los que hay que tratar de conquistar a toda costa, lobby, comidas y ferias del libro por medio. (1997: 209-210)

Así como Puig se declaraba «hijo del folletín» y trataba de dignificar y rescatar las figuras de escritores para la televisión, como Abel Santa Cruz y Alberto Migré, Fuguet ha llamado la atención sobre los nombres de Juan Firula (*Cachetón Pelota, La mierda*) Alfredo Gómez Morel (*El río*) y Luis Rivano (*Escucho discos de Al Jolson, mamá, Esto no es el paraíso*): «He devorado todas estas novelas sucias, mal armadas y amarillentas. Hacía mucho tiempo que no me entusiasmaba tanto». Y, más adelante: «Este trío —que debería ser reeditado cuanto antes— retrataba la bohemia nocturna santiaguina y el mundo del hampa. Fue toda una onda literaria la que armaron y que funcionó paralela al sistema: rechazados por la crítica, las editoriales, los premios y el público “culto”. Vendían como locos, en bares y ferias, no en librerías» (1997:221).

Como acabamos de ver, el punto de partida de ambos escritores, esto es, sus estrategias para acceder al campo literario, son razonablemente parecidas, especialmente en lo que concierne a la dignificación de la cultura de masas y el cuestionamiento del buen gusto imperante; en cambio, difieren en la recuperación de elementos *kitsch* o cursis que practicaba Puig y que apenas aparece en Fuguet. Ambos autores debutaron con una primera novela rupturista que llamó la atención de crítica y público, valiéndoles también no pocas censuras. Enfrentándose al rechazo del discurso hegemónico, los dos han recurrido a declararse parte de una tradición de escritores menores injustamente maltratados por las voces dominantes; Fuguet, además, contaba con el antecedente de Puig, a quien ha apelado explícitamente en más de una ocasión:

Sólo quise unir dos pasiones. No me siento un transgresor ni un escritor experimental y pienso que no estoy en la vanguardia. Pero sí sé que reflejo el mundo que estoy viviendo y que soy un gran afanador (sic) de Manuel Puig. Creo que hoy Puig estaría haciendo algunas de las cosas que hago y, seguro, estaría filmando porque han cambiado dos factores: la tecnología es más accesible y ya no existe ese fascismo de que «las cosas hay que hacerlas así» (Maslaton 2006).

4.2. Estados Unidos como referente

¿Por qué somos tan serios?/ ¿Por qué somos tan poco pop?/ ¿Por qué somos tan poco gore?

Alberto Fuguet

De los escritores que nos ocupan, es sin duda el autor de *Mala onda* el que más lejos ha llevado el proyecto de hibridación cultural entre las dos Américas. Según Fuguet, la cultura y la sociedad deberán hacer lo que la OEA no pudo o no supo hacer por exceso de burocracia. Su radiografía de la situación es clara: «Los Estados Unidos de América is the newest Latin American nation, amigos. Ha aparecido un Nuevo país latinoamericano en el mapa, y se llama Estados Unidos. Sí, han leído bien. Los norteamericanos ya se han dado cuenta de esta invasión/mutación. Lo que no es tan evidente es que nosotros, los latinoamericanos, estemos listos para invitar a este gran vecino a la fiesta del barrio» (Palaversich 2002). Afirmaciones como esta exigen un grado de matizaciones a las que el estilo de Fuguet, con una concisión y pirotecnia más cercanas al *marketing* que al ensayo, es poco dado. De ahí las críticas de Palaversich al novelista chileno:

Sin embargo, entre la propuesta optimista y la realidad de las dos Américas existe un abismo insondable. Las fronteras geopolíticas del mundo, incluyendo la más cercana a los intereses de la antología, entre México y Estados Unidos, se refuerzan cada vez más y no se disuelven creando un mundo híbrido y juguetón en el cual —según nos aconsejan los discursos del postmodernismo y de la globalización— se borran las diferencias entre el primer y el tercer mundo, entre el centro y la periferia. (2002)

No obstante, los demonizadores de la figura del chileno a menudo dejan pasar el calado cultural que puede intuirse bajo su estilo apresurado. De hecho, esta línea del pensamiento de Fuguet coincide, en su fondo que no en su forma, con varios puntos del de García Canclini:

Entiendo por hibridación procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas. A su vez, cabe aclarar que las estructuras llamadas discretas fueron resultado de hibridaciones, por lo cual no pueden ser consideradas fuentes puras. Un ejemplo: hoy se debate si el “spanglish”, nacido en las comunidades latinas de Estados Unidos y extendido por Internet a todo el mundo, puede ser aceptado, enseñado en cátedras universitarias, como ocurre en el Amherst College de Massachusetts, y objeto de diccionarios especializados

(Stavans). Como si el español y el inglés fueran idiomas no endeudados con el latín, el árabe y las lenguas precolombinas. (2001: 14)

Más allá de las declaraciones del propio autor —a menudo marcadas por la polémica, la provocación y el efecto acción-reacción de sus disputas con varios sectores de la crítica—, lo relevante será analizar la función narrativa que desempeña Estados Unidos en su obra, ya sea como presencia intradiegética o como modelo cultural extradiegético, esto es, un catalizador de técnicas, recursos y referentes. A menudo ambas funciones irán unidas, apuntalando así la organicidad de la obra. Para seguir ahondando en el giro norteamericano, siempre observado con recelo desde la izquierda latinoamericana, Fuguet contaba con el antecedente de Puig. En este caso, más que de relación tipológica, sí puede hablarse de vínculo genético:

Al igual que sus pares, [Puig] vivió fuera de su país natal (incluso cuando estuvo dentro). Pero, a diferencia de los otros, captó y empatizó (Spanglish, anyone) con sus nuevos entornos. Brasil habitó dos de sus novelas, y Estados Unidos, cuya cultura pop formateó su disco duro from day one, se hizo presente, con sus edificios y sus habitantes abandonados, en *Maldición eterna* (la escribió en inglés, primero), *The Buenos Aires affair* y los episodios hollywoodienses de *Pubis angelical*. A la hora de emprender el viaje al Norte, las millas viajeras de Puig rinden más que las de cualquier otro padre/madre/tío literario vivo o no-tan-vivo. Abrió el camino, nos consiguió las Visas y puso la vara muy alta. (Fuguet y Paz Soldán 2000: 19)

4.2.1. Adentro/afuera

La cita anterior revela dos coincidencias con *Mala onda*: el eje general adentro/afuera y la construcción específica de Brasil y Estados Unidos como el territorio exterior. La novela transcurre mayoritariamente en el Chile de 1980, marcado por la incertidumbre que despierta el plebiscito sobre la Constitución. El espacio fundamental es Santiago. El lector asiste, en el plazo de una semana, al progresivo repliegue del protagonista sobre sí mismo: Matías, atrapado por los prejuicios, la melancolía y el hastío de la adolescencia, se dedica a estropear sus relaciones sociales, más por incapacidad que por decisión. El lector asiste al deterioro de sus lazos más valiosos (el Nacho, la Luisa, Gonzalo McClure), su posible noviazgo con la Antonia y sus vínculos familiares. Las rigideces políticas de la dictadura —de la que la familia de Matías es partidaria—, la reclusión cultural del país y el retraimiento afectivo del protagonista, en

tres niveles, conforman la dicotomía adentro/afuera que marca la evolución y la epifanía última del personaje.

Esta dicotomía es la que Fuguet y Paz Soldán enuncian en su prólogo como una de las esenciales para entender tanto la persona como la obra de Manuel Puig. También la paradoja de vivir fuera estando dentro. La vía de escape virtual que han encontrado tanto el escritor argentino como el chileno, y del mismo modo sus personajes, han sido los sueños, canalizados y amplificados por una cultura de masas, en la mayoría de los casos de producción norteamericana. El incomprendido Toto, haciendo collages con los recortables de las estrellas de Hollywood, o la triste Raba, proyectando sus sueños en la letra de un tango mientras friega, encuentran su eco en el personaje de Matías Vicuña, solo y hastiado, de compras por el centro comercial:

El Pumper Nic está lleno, como todos los sábados. El aroma a papas fritas, a grasa, me penetra. Me gusta. es el olor de Estados Unidos, pienso. Olor a progreso. Me acuerdo del Paz, me acuerdo de Orlando y Disneyworld, de Miami, de McDonald's y el Burger King y el Kentucky Fried Chicken y el Carl's Jr. y el Jack in the Box. El Pumper Nic —el nombre me parece patético, demasiado tercermundista— no está tan mal pero es una mala copia, eso está claro. No es auténtico. (Fuguet 1991: 92)

Estados Unidos y su *american way of life* representan el afuera; son la pantalla blanca donde proyectar el afán de cambio y la felicidad. No es solo su estilo de vida lo que envidia Matías, es sobre todo su panorama musical. En la novela suenan Earth, Wind & Fire, Tangerine dream, Bee Gees y Rod Stewart, Alicia Bridges, Rolling Stones, Neil Diamond, AC/DC, The Cars, etcétera. Mucha de esta música le desagrada, aunque la escucha. Entre sus favoritos se encuentran Genesis, The Blues Brothers, Blondie, Supertramp o la banda sonora de *American Gigoló*. Sus fobias también las tiene claras. En casa de la Cassia, una amante ocasional, coincide con un grupo de gente de quienes se siente completamente distante:

A la Cassia le gusta Ipanema y esa plaza donde los hippies venden artesanía, recuerdos, pinzas para *joints*, aros, las mismas cosas que venden los artesanos a la entrada de la quinta Vergara en Viña, excepto, claro, las típicas chombas quilotas o esos espantosos posters de la Violeta Parra. Aquí he conocido cierta gente, amigos de la Cassia, onda universitaria, humanista, izquierdosa, que se junta a tomar cachaza con jugo de maracuyá y a escuchar unos cassettes de la Mercedes Sosa o la Joan Baez, que es como peor. (10-11)

Cuando se enteran de que Matías es chileno, se apresuran a preguntarle por la dictadura; él se desentiende del tema y luego, con afán provocador, le pregunta a uno, que lleva al *Ché* en la camiseta, quién es el tipo de la imagen. Matías confiesa su recelo respecto de figuras como la de Silvio Rodríguez, Chico Buarque o Pablo Neruda. Cuando marca distancias con la cultura política de izquierdas latinoamericana, lo que se aprecia no es tanto una actitud ideológica como estética: Matías rechaza todo lo relacionado con el folklore latinoamericano y con una tradición a la que se siente ajeno. A través de los referentes extranjeros —más lejanos aún que los brasileños—, busca una bombona de oxígeno y un modo de distinguirse.

Si damos el salto de un adolescente de clase acomodada en el Santiago de los 80 a la burguesía del Coronel Vallejos en los años 30, observaremos que el conflicto es esencialmente el mismo. Véase el pasaje de *Boquitas pintadas* en el que Mabel busca un plan para una tarde de ocio:

Había refrigeración en el cinematógrafo Ópera: *El lancero espía* con George Sanders y Dolores del Río; también refrigeración en el Gran Rez: *Entre bastidores* con dos actrices preferidas, Katherine Hepburn y Ginger Rogers ¿pero habría siendo estreno?; en el Monumental *Tres argentinos en París*, películas nacionales sólo veía en Vallejos, cuando no había otra cosa que hacer. ¿Cuál era el cine que según su tía atraía la concurrencia más distinguida? El Ambassador: «refrigeración, Metro-Goldwyn-Mayer presenta una exquisita comedia de románticos enredos con Luise Rainer, William Powell y Maureen O'Sullivan, *Los candelabros del emperador*. (136)

Más adelante leemos el siguiente diálogo entre Mabel y Nené, enzarzadas en una guerra fría y tácita en la que está en juego el estatus social y el ego de ambas:

—Sí, la novela es linda, pero ella no trabaja del todo bien— Nené temió elogiar la labor de la intérprete, recordaba que a Mabel no le gustaban las actrices argentinas.

—Pero si es buenísima, a mí me gusta —replicó Mabel recordando que Nené nunca había sabido juzgar sobre cine, teatro y radio. (199)

Mabel pertenece a una clase social superior a la de Nené, de ahí que esta, deseosa de medrar, imite a su amiga de infancia en todo cuanto puede. Lo que se dirime aquí no es tanto un modelo cultural, como el uso de este para afianzar una determinada posición social. Debemos por tanto dejar atrás la cuestión de clases, propia de la coyuntura histórico social sobre la que escribía Puig, para encontrar el común denominador de

ambos autores: la exploración de la cultura norteamericana como forma de reafirmación identitaria desde la periferia, esto es, la búsqueda de una posición privilegiada respecto al mundo, y una vía hacia la consecución de los sueños a través del gusto musical y cinéfilo.

Pero no es solo a través de la cultura de masas como Estados Unidos entra en la novela. Los referentes literarios tanto intra como extradiegéticos son fundamentales. Empezaremos por estos. En una fiesta a la que va Matías, este queda sorprendido porque oye la canción *Money* sonando en los altavoces que el anfitrión ha instalado en todas las habitaciones. Ante su pasmo, otro invitado se le acerca y exclama: «*God bless America, ¿no?*» (192)

No hay en ninguno de los dos escritores afán por reflexionar sobre las diferencias entre las dos culturas, la norteamericana y la propia, ni por indagar sobre qué lugar es más amable para vivir, porque no es la radiografía de Estados Unidos lo que está en juego. Dentro de la producción de Puig, *Maldición eterna a quien lea estas páginas* es la novela que más se aproxima a ese análisis; de la de Fuguet, *Las películas de mi vida* y *Missing*. Lo que sí encontramos, en la mayoría de los casos, es una reconstrucción pop —luminosa, plana y hecha a través de iconos— del país vecino. El objetivo no es retratar de un modo realista la tierra prometida, sino plasmar las frustraciones vitales de los personajes a través de determinadas manifestaciones culturales, que a su vez han seducido a ambos en tanto que fruidores.

Se ha acusado al escritor chileno de dibujar para los lectores un país idealizado y una cultura limada de asperezas, pero esto no es lo que revelan las novelas anteriormente citadas. Ni siquiera *Mala onda*, si se afina la vista: en el segundo capítulo Matías observa a una familia despidiéndose en el aeropuerto; la escena lo conmueve y el muchacho acaba proyectándose en ella. La Luisa, su amiga, tras charlar con la hija de la familia, le explica al protagonista lo que sucede:

— Oye —le pregunto a la Luisa— ¿y su esposa de allá es gringa?

—No, es brasileña, pero lo siguió hasta Boston, donde viven. Él no la quiere, vive con ella porque peor es estar solo, pero acaba de darse cuenta, recién ahora, que nunca ha dejado de amar a su mujer, que odia Estados Unidos. Allá no es nadie, tiene un empleo último pero le da plata. Le duele dejar a sus hijos que ahora están grandes. (28)

El pasaje, aunque breve, resulta relevante para la interpretación del subtexto. Si lo leemos dentro del eje adentro/afuera que vertebra la epifanía de Matías, la escena representa una visión proléptica. A través de ella el protagonista intuye que la reconciliación familiar es un valor y aprecia bondades asociadas a la figura paterna, su gran carencia; también aparece un Chile acogedor frente al Estados Unidos despersonalizado. En definitiva, lo que percibe por primera vez es que el adentro puede ser bueno. Matías, incapaz de afrontar semejantes emociones, se escapa al baño a esnifar cocaína, pero a la salida no lo puede evitar y llora.

Todo esto sucede cuando los personajes están a punto de regresar a Santiago, después de su viaje de fin de curso. Brasil, en este sentido, se vuelve equiparable a Estados Unidos. En Río de Janeiro Matías ha estado con sus amigos, ha consumido alcohol y drogas, ha bebido y se ha estado acostando con una chica; considera que ha descubierto los placeres de la libertad y estos quedan asociados en su conciencia al afuera: «Fue algo tenso, algo fuerte, prefiero ni recordarlo. Es como si hubiera pasado de todo y al final nada: como si todo el hueveo y la farra y esos días en Río con la Cassia y la playa y el trago y el jale y todo, se quebrasen (...) Cagué. Estoy de vuelta, estoy en Chile» (33). Se podría pensar que, dado que Matías sí ha conocido verdaderamente Río, este afuera está más cerca de la experiencia que de la idealización, pero las propias frases del personaje desmontan esta hipótesis. Río es una experiencia fugaz, comprimida y artificial que, precisamente por eso, sirve como desencadenante de la crisis del personaje. El viaje de vuelta a Chile es el pistoletazo de salida, metafórico, del viaje hacia el interior.

En la obra de Puig, encontramos el encierro en el provincianismo que viven los personajes de sus dos primeras novelas, pero su ejemplo más radical de la dicotomía adentro/afuera es sin duda *El beso de la mujer araña*. La celda representa casi el espacio único en el que transcurre toda la novela y, sin embargo, como ha analizado buena parte de la crítica, por la pantalla que constituyen las paredes de la prisión aparecen generales nazis, espías de la resistencia, una isla llena de zombis, una mujer-pantera, etcétera. La ficción se convierte así en una nueva dimensión alternativa y habitable, un subterfugio. El caso de Molina y Valentín, en este sentido, es similar al de Ana en *Pubis angelical*, al de Ramírez en *Maldición eterna a quien lea estas páginas* o al de Nidia en *Cae la noche tropical*. Personajes enfermos, encerrados o alejados que vencen su

confinamiento a través de la ficción. En Ramírez y Nidia el concepto de ficción aparece redefinido y ampliado ya que ellos no viven de ficciones como tal, sino de vidas ajenas, cuyas experiencias son percibidas como si se tratara de cuentos. De este modo, los personajes fundan un territorio privado, hecho de ficciones filtradas por los códigos de la cultura de masas; esta parcela será su espacio de perdición y redención. En Fuguet, en cambio, el encierro no aparece tan marcado por contingencias externas —cárcel o enfermedad— como por las dificultades comunicativas que derivan en el aislamiento personal. Este podrá materializarse tanto en el enclaustramiento real en una habitación —Pablo en *Aeropuertos*— como, paradójicamente, a lo largo y ancho de Estados Unidos —Carlos Fuguet en *Missing*—.

La dicotomía adentro/afuera tenderá a resolverse, como se verá más adelante, en perdición/salvación o perdido/encontrado. Entre ambas fases encontraremos la mediación de una imagen que puede ser tanto la del amor, la ficción o el territorio. Aún así, en este apartado se ha analizado Estados Unidos en tanto que territorio político, social o económico y en tanto que pantalla territorial donde los personajes proyectan sus expectativas vitales. No obstante, incluso esta perspectiva resulta incompleta porque, la imagen de Estados Unidos aparece mediatizada, además de por las frustraciones de los personajes, por sus propias producciones culturales. Por ello, este primer paso deberá ser completado más adelante con el análisis del discurso de los medios de masas aplicados a la construcción del país.

4.2.2. Entre tierras: el desarraigo

Tanto en *Mala onda* como en *Boquitas pintadas* —el mismo título alude a un *fox-trot* del periodo estadounidense de Gardel—, los personajes miran al norte, a sus estrellas, anhelando una vida mejor. A medida que la producción de ambos escritores avanza, sus criaturas saldrán de sus respectivos países y tendrán experiencias en el extranjero que demostrarán, retrospectivamente, que los sueños de Matías Vicuña o de Mabel Sáenz tenían más que ver con sus propios fracasos que con la realidad del país anglosajón.

La interculturalidad que empieza aparecer en sus obras termina de deshacer el mito de un Fuguet que acoge las barras y estrellas de la bandera norteamericana con

entusiasmo acrítico. Más allá de la ambigüedad de algunos de sus prólogos, sus novelas dan una respuesta contundente: el desplazamiento geográfico trae consigo la incertidumbre y la interferencia. En los relatos aparecerán fronteras, nostalgias y oscilaciones entre dos lenguas; esta no será una narrativa celebratoria sobre el mestizaje, como tampoco lo fue la de Puig, sino una narrativa sobre la amputación y el vacío o sobre la inestabilidad de la identidad; en otras palabras, sobre el desarraigo.

Las películas de mi vida es, sin duda, la novela de Fuguet que más maneja la construcción en paralelo de Estados Unidos y Chile, reflejando los diversos modos de vida y las diferencias entre sus producciones cinematográficas. Beltrán Soler vuelve a Chile con diez años, tras haber pasado la infancia en un barrio suburbial de Los Ángeles. Su percepción de entonces refleja tan solo el entusiasmo de un niño ante lo desconocido, aunque sirve también para introducir un matiz paródico respecto de la visión extranjera sobre el continente: «La idea de conocer América Latina y Chile me resultaba del todo exótica, mucho más fascinante que ir al parque Yellowstone o al Gran Cañón» (163). El primer contacto, no obstante, destroza sus expectativas:

Más que un país tercermundista la escena parecía el comienzo de una vieja película B. La pista olía a frazadas húmedas y a vino barato. El aeropuerto de Santiago era poco menos que un hangar, mal terminado, extremadamente frágil y básico. Mi madre nos hizo abrigarnos antes de descender, pero el frío era superior al esperado. Era un frío que yo nunca había sentido; éste era el frío de la pobreza y lo invadía todo. (173)

La presencia constante de los militares les transmite a Beltrán y su hermana la sensación de encontrarse en un país en guerra. El protagonista, con su habitual mirada filtrada por la cultura de masas, concluye: «En contraste con Venezuela, todo aquí era en blanco y negro» (173). Desde su llegada, las comparaciones entre Estados Unidos y Chile se suceden en cascada: el narrador compara los presidentes de ambos países, los palacios presidenciales, los cines, las películas, los modos de entretenerse de los niños: «Había tanto que ver en Santiago que ir al cine resultaba innecesario. En California, la vida era tan apacible que las películas te otorgaban todo aquello que no encontrabas en tu barrio. En Chile todo era tan intenso, tan absolutamente raro e inexplicable, que la gente iba al cine sólo cuando necesitaba relajarse y descansar» (181). Aquí reaparece la ficción como modo de completar la existencia, especialmente en aquellas zonas donde el ser humano ha alcanzado ciertas condiciones de vida burguesa que van debilitando su

capacidad para la acción. Beltrán sigue aprendiendo cosas sobre su país de origen pero, incluso en esta etapa, su visión sigue siendo exotizante:

Dos meses habían transcurrido desde nuestro aterrizaje en Santiago y lo que antes me había parecido horripilante ya no me chocaba tanto. Al revés: el pequeño y atrasadísimo país había mutado con la ayuda de mi fantasía en un largo y angosto parque de aventuras: Las costumbres eran raras (los niños no pueden comer con los grandes, a la empleada se la convoca con una campanita, la gente vieja vive en las casas junto a los jóvenes), pero tenían la gracia de subrayar la idiosincrasia del lugar. Lo que más me motivaba era que ninguno de mis compañeros de Encino iba a tener las anécdotas con las que iba a llegar yo. Mis vacaciones, no cabía ninguna duda, resultarían las más exóticas de todo el curso. (183)

Su contacto con el país sigue mediatizado por la experiencia norteamericana y una visión lúdica que le impide entender aquello que le rodea como un entorno real. Su contexto pasa de ser «en blanco y negro» a representar «un parque de aventuras». No obstante, comienza a tener determinadas experiencias más sutiles que inclinan la balanza del otro lado y corrigen su mirada, como cuando come camarones y locos «“con mayonesa de verdad”, que nada tenía que ver con la Hellman’s de tarro que comíamos en USA» (183), o cuando juega a deslizarse por las dunas de la playa. A partir de que su madre decide que se quedan a vivir en Santiago, la vida de Beltrán da un giro definitivo que lo hará sentirse extraño en cualquiera de los dos países. En Estados Unidos, dice, lo hacían de menos por ser «moreno» (187), y en Chile sus compañeros de colegio lo llaman «gringo culiado» y le dan patadas (190). La única huida posible es hacia dentro: limita sus relaciones sociales y vuelca su mundo emocional en la ficción, a la espera de poder reintegrarse en el mundo real. Entretanto, es testigo de cómo su hermana se transforma en chilena en tiempo récord. El proceso le provoca al narrador la siguiente reflexión: «Aquellos que se integran al mundo tienden a olvidarse del mundo del que vinieron» (234).

Unos dieciséis años después regresa a Los Ángeles, pero como él mismo sentencia, «ya no era lo mismo. ¿Alguna vez lo es? (...) Ya no era de ahí, no había nada más que discutir» (163). El amor, por dos veces —en su juventud y en su madurez—, logrará ayudarlo en su salvación. También, de forma aún más clara, la ficción. En cambio, su naturaleza bicultural funciona más que como una ventaja para decodificar la realidad, como una mampara que marca una distancia insalvable entre él y el mundo: «Estaba condenado a la maldición del que sabe dos idiomas y entiende, secretamente, que no domina del todo ninguno de los dos. Ahora era capaz de comparar; todo se me

multiplicaba por dos. En cada sitio terminaba optando por el punto de vista ajeno. Ahora veo todo, esté donde esté, como un extranjero» (163).

El mismo síndrome parece sufrirlo Carlos Fuguet, protagonista de *Missing*. Este libro presenta una particularidad: según ha afirmado el autor en «no es 100% real pero no es pura ficción, para nada. Yo diría que es un 97,5% real si es que se puede cuantificar o sopesar lo “real”» (Andrade 2010). A la hora de considerar el subtexto de *Missing* como parte del conjunto de la obra de Fuguet, puede argumentarse que aquel se encuentra condicionado por un elemento externo, como es la figura de su tío. No obstante, el lector de la obra comprobará, por la diversidad de sus técnicas, que el trabajo de reescritura sobre el material real es notable. De hecho, salvo alguna entrevista registrada con grabadora, el grueso de la intervención de Carlos Fuguet se nos presenta como un monólogo en pie quebrado, con tintes líricos. El estilo general, así como la estructura y los temas, además, se engarzan a la perfección en el corpus del escritor de novelas. El desarrollo teórico sobre la autobiografía, aplicable en este caso, ha evolucionado en la dirección de incluir esta etiqueta dentro del campo de la ficción. El tema es increíblemente amplio, pero aquí no pasa de ser tangencial, así que bastará con reseñar el siguiente apunte de De Man: «La autobiografía, entonces no es ni un género ni un modo, sino una figura de la lectura o de la comprensión que tiene lugar, en algún grado, en todos los textos» (Cuesta Abad 2005: 463). Como remate argumental, con más valor simbólico que teórico, encontramos la cita de *París era una fiesta* con la que Fuguet abre su novela: «Si el lector lo prefiere, puede considerar el libro como obra de ficción. Pero cabe la posibilidad de que un libro de ficción arroje alguna luz sobre las cosas que fueron contadas como hechos».

Aclarado este punto, pasemos a analizar la cuestión del desarraigo en *Missing*. Carlos empieza su relato hablando de su pasado en Chile: «Era como el paraíso,/ así lo veo a la distancia al menos,/ como que me expulsaron del lugar/ donde estaba cómodo,/ de donde era,/ donde entendía los códigos,/ donde era uno más/ pero esto te lo cuento ahora (...)/ si me hubieras preguntado en 1964/ si pensaba que vivía en el paraíso,/ no sé que hubiera dicho» (160). Y más adelante:

Mi historia no tiene que ver con querer irse/ sino con caer,/ con caer aquí,/ en los estados unidos (sic.)/ con llegar al otro paraíso y no entenderlo, no procesar o procesarlo tarde, no haber sido capaz de dominarlo,/ aprovecharme de él,/ sacarle ventaja./ los inmigrantes hablan del sueño americano,/a veces pienso que más

que un mito,/ una quimera o una mentira,/ es una pesadilla,/ una pesadilla de la cual/ aún sigo intentando despertar./ todo es mi culpa, supongo,/ no es de la bandera, no es de Washington (...). (161-162)

Ni en este extracto ni en el resto de la obra se encuentran datos estables sobre las condiciones intrínsecas de Estados Unidos o de Chile para la felicidad del personaje. Carlos afirma que «Chile era como el paraíso», pero enseguida se apresura a matizar que ese recuerdo puede estar edulcorado por el recuerdo y, en cualquier caso, tiene que ver con que sea su lugar de origen y no con el país en sí. Sobre Estados Unidos sí vierte algo más parecido a una radiografía objetivable. En último término, la principal ventaja del vecino del norte ha sido la de facilitarle, una vez más, una huida hacia el interior de sí mismo; como dice en otro pasaje: «ahí es donde uno aprende/ y capta si uno se la puede:/ si uno es capaz de estar con uno,/ si uno es capaz de estar en silencio/ con uno mismo,/ conmigo/con yo» (159). Carlos no se asimila a ninguna cultura. En su caso también, el amor aparece como una herramienta que ayuda a sobrevivir, pero en ningún caso supone la salvación definitiva.

La diferencia fundamental entre este personaje de Fuguet —porque al fin y al cabo es personaje— y el resto es que no cuenta con la ficción como recurso para reintegrarse en el mundo —inmediatez—, pero tampoco como mampara —mediatez—. Su principal similitud es que habita también el espacio liminar entre la cultura chilena y la norteamericana, habita la frontera, sin que volver sea un verbo posible, porque el origen, el centro vital, ha sido borrado o, cuanto menos, desplazado del territorio al individuo. Aunque su universo no esté poblado por personajes de cine o canciones de rock, el conflicto de Carlos remite al nudo central de la narrativa de Fuguet: unos vínculos familiares disfuncionales, especialmente el paterno, que terminan por excluir al protagonista del mundo, a lo que se suma una interculturalidad imposible y la fundación de una zona íntima e individual, generalmente gracias a la tecnología y la ficción, que terminan por reintegrarlo.

El relato «Santiago», en *Cortos*, condensa la mayoría de las líneas de reflexión que ha abierto la obra de Fuguet sobre el contraste entre la cultura chilena —que en ocasiones funciona como metonimia de la latinoamericana— y la estadounidense, brindando además una posible conclusión al respecto, epítome del subtexto fuguetiano. Santiago nació en la capital chilena, estudió la carrera en Yale y luego se mudó a Washington para trabajar en el FMI; después de más de diez años establecido allí ha

decidido, por primera vez, regresar a casa para dos o tres semanas. La escena de apertura plantea ya el tema y da alguna pista sobre su resolución. Es el día anterior a Acción de Gracias. Los trabajadores están en sus casas con su familia; el protagonista, que se ha separado recientemente y no tiene otros vínculos en la ciudad, se encuentra solo en la oficina, pensando: «Este no es mi país, quizás alguna vez lo fue, quizás este sea el país de mi hijo, pero intuyo que ya no es el mío» (47). Recuerda entonces una fiesta en la que le dijo «a un tipo al que despreciaba que Chile me había quedado chico. En vez de insultarlo directamente, insulté a su país, que también es el mío» (47). Santiago nos adelanta una conclusión: «cuando alguien se instala a hablar mal de su país de origen, es porque se odia a sí mismo y, muchas veces, ni siquiera lo sabe» (47).

Ya en el avión, el protagonista se sienta junto a un estadounidense cuyo destino último es Córdoba; se dirige allí, le cuenta, para la temporada de caza de palomas. Santiago pasará a referirse al colectivo de cazadores como el «depredador extranjero» (50) y lo relaciona con su anterior visita por trabajo a Argentina, en plena crisis, cuando fueron asaltados por manifestantes que los llamaban «usureros». Al hilo de este episodio, sigue reflexionando sobre las diferencias culturales:

En Estados Unidos, más que en ninguna otra parte del mundo, uno se topa en las calles, y en tiendas como Wal-Mart y PayLess, con esas caras que delatan un severo grado de demencia funcional. Uno sólo las ve en Estados Unidos. Son tipos que han padecido más abuso o soledad de lo tolerable. Pobreza que se ve en todas partes, en algunas partes más que otras, pero esas caras americanas son las caras que más temo: esas mandíbulas desencajadas de tanto hablar solo, esos ojos desorbitados de tanto ver televisión. (50)

Santiago referirá la ocasión en que su hermano fue a verlo a Norteamérica: «Su primera vez en USA, cuando aún otorgaban visas y no te humillaban en el aeropuerto./ Why are you here? Why did you come? What do you want? When will you leave?/ Nos encontramos en Nueva York» (55).

Las frases prototípicas del interrogatorio de entrada al país aparecen recortadas, sin marco preciso, reproducidas en su lenguaje original, como si flotaran en mitad del relato. Es un discurso ajeno al del narrador pero que se inserta en él y lo atraviesa, emergiendo desde su inconsciente o su imaginario. Este recurso es, a su vez, uno de los más definitorios de la estética puigiana ya que pone de manifiesto los roces entre la conciencia individual del sujeto y los injertos que en ella introduce la sociedad de masas, entre los fantasmas colectivos y los individuales. Quedará para el siguiente

apartado el análisis pormenorizado de esta analogía, pero debe señalarse aquí que, en este caso, sirve para filtrar la percepción negativa del personaje sobre una sociedad que entiende cada vez más mecanizada y deshumanizada. La sensación se transmite, precisamente, por la reproducción de las frases en cadena y el marco recortado, que supone un asalto de las interpelaciones al tono general del relato.

En una línea similar, el protagonista reproduce a continuación un sinfín de datos geográficos y sociales objetivos sobre Santiago, como por ejemplo: «El clima de Santiago es moderado y la media es de unos 14,5 grados Celsius. La máxima, en verano, alcanza, a veces, los 32 grados, aunque la oscilación térmica fluctúa en unos 20 grados» (57). Se aportará información sobre husos horarios, el idioma, códigos telefónicos, cifras de población, transporte, etcétera. La identidad del narrador se recluye en unos paréntesis que se abren cada tanto para dejar paso a este tono neutro o grado cero de la escritura. Los datos resultan del todo irrelevantes para el desarrollo de la trama y, precisamente por eso, resultan cruciales para hacer emerger el subtexto. El retrato objetivo de la ciudad constituye el reflejo en negativo de lo leído hasta entonces, es su contrapunto. En las páginas anteriores el lector ha ido viendo cómo las valoraciones de Santiago sobre las culturas y los territorios chilenos y estadounidenses se confunden con su estado anímico. En este fragmento, en cambio, se realiza la descripción de Santiago-ciudad sin interferencias de Santiago-individuo, evidenciando que lo único que quedaría entonces es un amasijo de datos inservibles. La ciudad, despojada de la conciencia que la habita, no es más que un conglomerado de cifras, sino intercambiables, sí al menos carentes de idiosincrasia.

Durante su estancia en Chile, el protagonista pasará tiempo con su familia, rescatará antiguas relaciones y buscará a Lorenza Garcés, un amor de juventud. De sus viejas amistades, destaca Luke Skywalker. Luke parece devorado por su pasado (tuvo un hijo con una excompañera del colegio, luego se separaron y no fue capaz de asumir la paternidad) y un presente frustrante «no llegué a ser lo que quería» (75). Ya hacia el final, el relato explicita el obvio correlato entre el nombre del protagonista y la capital chilena. El recurso resultaba evidente, pero no estamos aquí ante la encarnación alegórica de una ciudad o una cultura en un personaje, sino más bien al contrario. Santiago-personaje no es el símbolo de Santiago-ciudad, son Washington primero y Santiago-ciudad después, los que simbolizan al protagonista, ya que se nos muestran

como extensiones de su momento vital. En ese sentido, las dimensiones política y social del relato se diluyen en la emocional. Fuguet no plantea el estudio paralelo de dos culturas, tradicionalmente contrapuestas, como la norteamericana y la latinoamericana, salvo pequeños detalles.

El final no podría ser más concluyente. Santiago se reencuentra en el supermercado con Lorenza, charlan y deciden volver a verse. Cuando ella se aleja, él extrae una antigua foto del bolsillo en la que aparece una chica a la que él había tomado por su antigua novia: «Pero no es ella. Se parece, eso sí. Se parece a Lorenza Garcés. A la Lorenza Garcés de mi recuerdo. A Lorenza a los diecisiete, no a la Lorenza real» (88). De nuevo el relato insiste en la separación entre las entidades objetivas y las filtraciones perceptivas. Así como aquella chica de su recuerdo no era real, el Santiago que habitaba su cabeza durante los doce años de vida en el extranjero tampoco lo era, y no tanto por los cambios demográficos o políticos que hubiera sufrido la ciudad como por sus modificaciones internas como sujeto. Al final, Santiago concluye: «Es bueno estar de vuelta, pienso. Ésta puede ser una gran ciudad» (88). Esta oración parece dejar abierta la interpretación de que el tema del relato fueran las condiciones de vida de Santiago — más cálidas y de escala más humana—, frente a las de Washington. Pero la frase no dice «esta es una gran ciudad», sino «esta puede ser». La diferencia la hace el hecho de que Santiago, por su reencuentro con Lorenza y frente a la soledad posruptura que lo aguarda en Estados Unidos, tenga una buena percepción de la urbe. En el recuerdo está la historia de Luke para corroborar esta hipótesis. Luke es el amigo que apostó por quedarse en el mismo sitio pero para él la ciudad acabó funcionando como una cárcel. Su trayectoria, inversa a la del protagonista, sirve para concluir que es el territorio de la intimidad el que acaba configurando el territorio externo y no al revés. No aparecen datos objetivos a lo largo del relato que permitieran intuir si este propone Estados Unidos o Chile como mejor lugar para vivir. Bajo esta luz, cobran mayor relevancia las siguientes frases del protagonista: «Consejo uno: no es necesario recorrer el mundo para encontrar tu lugar./ Consejo dos: no hay que conocer el mundo para tener mundo./ Consejo tres: ¿de qué te sirve tener mundo si no tienes un lugar?» (54).

Fuguet crea así un espacio tal vez híbrido, intermedio, pero siempre íntimo, que se abre paso entre la opresión de las culturas nacionales u oficiales a las que sus personajes, como los de Puig, son incapaces de pertenecer. Ante la experiencia del

exilio, político o emocional, fundan un territorio liminar, entre Estados Unidos y Latinoamérica, con sus respectivos imaginarios, y entre el individuo y la colectividad, con sus respectivos fantasmas. La parcela aspira a ser autogestionada, de eso depende la salvación de su único habitante, pero aparecerá siempre atravesada por los discursos de la sociedad de masas y altamente condicionada por la experiencia amorosa.

En Puig, la ruptura con la cultura nacional suele ser más traumática al estar condicionada por motivos políticos, como en *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, pero el territorio que habitan sus personajes es el mismo; así lo corroboran los casos de Ramírez, en la novela citada, Ana en *Pubis angelical*, Molina en *El beso de la mujer araña* o Luci en *Cae la noche tropical*, personajes todos ellos que han logrado sobrevivir gracias a la fundación de sus espacios privados y a las proyecciones que luego han revertido sobre la realidad exterior. Ramírez en Nueva York se alimenta de la vida de Larry, que luego confunde con la suya en algunos pasajes oníricos; Ana en México crea dos ficciones sobre vidas de mujeres, que son sus álgter ego; Molina en la cárcel narra películas en las que él mismo juega a implicarse y Luci en Río de Janeiro le cuenta a su hermana la vida privada de su vecina en clave sentimental. Frente a las agresiones del exterior o a la difícil comprensión de un país extranjero, los personajes crean un territorio intermedio en el que sobrevivir.

4.3. La cultura de masas

4.3.1. Usos extradiegéticos

Asimilación de códigos

La inserción de un código a priori ajeno a la obra es uno de los usos menos fácilmente constatable; dicho código puede filtrarse en el tono de la narración, el ritmo, el punto de vista, la cadencia de la frase, etcétera. Las implicaciones pueden ir desde lo anecdótico —aportando tan solo un barniz determinado a la escena— a lo moral, si cambia la clave de lectura del pasaje. Los ejemplos a lo largo de la obra de Fuguet son muy numerosos, así que se escogerán unos pocos que resulten representativos de cada caso.

Mala onda se abre con una cita de la canción «Falling to pieces» del grupo *Faith no more*, escrita por su cantante, Mike Patton. El extracto, como suele ser habitual, anticipa el subtexto de la novela, pero también nos da pistas sobre sus coordenadas estéticas y emocionales. Además, es un elemento significativo para poder descubrir las trazas de Patton debajo del personaje de Josh Remse, presente tanto en esta obra como en *Por favor, rebobinar*. En Río, Matías define a los amigos de Cassia por su semejanza con personajes de la contracultura y el rock; a partir de dichas similitudes, podemos reinterpretar el pasaje. Como ha defendido Adelaida Caro Martín: «la narración emula el efecto de las drogas y los ritmos musicales aludidos en un pasaje en el que las reflexiones de Matías se presentan de modo ininterrumpido» (2007: 210). La música marcará también el montaje narrativo de la escena en la fiesta de Rusty: «Al mismo tiempo, el desarrollo del pasaje, con una narración y un diálogo de frases breves parcialmente en inglés interrumpidas sistemáticamente por la música, trata de reproducir el estilo experimental del rock psicodélico y el “Artock” de Pink Floyd. Así, la música del grupo británico es simulada de modo tanto temático como formal» (Caro Martín 2007: 220).

Un grupo musical da título al relato «Los Muertos Vivos», incluido en *Sobredosis*. En él los protagonistas acuden a un concierto clandestino del grupo. La descripción del concierto se contagia del ritmo del rock y la percepción alucinada de los personajes a

través de las drogas, de un modo más radical que en los ejemplos anteriores. El narrador intercala versos de los temas que suenan y que al mismo tiempo despiertan resonancias sobre lo que está ocurriendo entre los personajes. Varias frases se repiten en un vaivén que remite a las estructuras de las canciones, concretamente de sus estribillos; la cadencia de las oraciones se acorta y el fenómeno de la yuxtaposición cobra una importancia desmedida; con este estilo eminentemente visual, Fuguet imita el movimiento de cámara para remitirnos al montaje frenético y sensual del videoclip, donde los planos, *close-ups* dislocados, se suceden agitadamente, reproduciendo una realidad fragmentada:

El Pipe, típico, no atina, no entiende, funciona sin permiso, su cuerpo salta y brinca, no analiza nada, no vale la pena, mejor si se arriesga y pierde, pierde pero no muere y se arrodilla, casi afilándose el suelo, besos en esas pantorrillas sobredimensionadas, duras, sube lento, suave, nada más rico, un beso largo con una lengua que le hace cosquillas en las amígdalas y lo llena con un sabor a pisco, a tabaco y a manchas recién abiertas.
Ese miedo que me despierta en las noches... (1993: 51)

En los dos primeros libros de Fuguet las alusiones musicales gozan de mayor presencia que las cinematográficas, tendencia que comienza a invertirse en *Por favor, rebobinar*, para terminar de darse completamente la vuelta a partir de *Las películas de mi vida*. *Cortos* supone la cima de este proceso a partir del cual, y hasta la fecha, la presencia de la cultura de masas comienza a quedarse en segundo plano dentro la obra del chileno, tornándose más sutil, pero sin llegar a desaparecer. En *Cortos* la asimilación de códigos entre cine y literatura se hace patente desde la misma portada, que diseñó el propio Fuguet imitando el blanco de una pantalla o, en palabras del autor, «una tabula rasa o un iPod en el que cada uno coloca su propia música» (2006). El título es otro ejemplo de traslación, al asumir el género breve cinematográfico con el literario. En la primera página encontramos recogidas tres definiciones. La primera es de la palabra «corto»: «Dícese de las cosas que no tienen la extensión que les corresponde, y de las que son pequeñas en comparación con otras de su misma especie// De poca duración, estimación o entidad. // 3. Escaso o defectuoso». Fuguet abre su obra con un gesto autorreflexivo al introducir una idea sobre lo impropio o lo inadecuado; el libro contiene cortos, sino cuentos. Inscrita en el universo del chileno, la segunda acepción solo puede ser leída como referencia irónica a las ficciones ligeras o no trascendentes, a menudo defendidas por el autor. En la más pura línea Puig, Fuguet se apropia de la estética del error o lo defectuoso, para reciclarlo y rentabilizarlo estéticamente, en lugar

de desecharlo. La siguiente acepción que aparece es «12. m. cortometraje» y como si de un *link* se tratara, saltamos a la siguiente palabra que es, en efecto, «Cortometraje». Y de ahí a la tercera, «Cuento». El escritor declara así desde el comienzo su voluntad de mezclar formatos, olvidando la rectitud y concordancia de la estandarización, a favor de valores mucho más cercanos al universo de Puig, como la perversión de códigos, los géneros híbridos y los usos trasladados.

A continuación se profundiza en esta dirección al recoger en la página izquierda dos citas de dos escritores (George Bernard Shaw y Douglas Coupland) y dos de un cineasta (Eric Rohmer), de las cuales una apunta al centro de la cuestión que plantea Fuguet con su juego de reflejos: «¿Por qué filmar una historia cuando se puede escribir? ¿Por qué escribirla, cuando se va a filmarla?»

Volvamos ahora al relato «Santiago», analizado en un epígrafe anterior. Los primeros ocho capítulos presentan el código habitual de una narración en prosa, pero el noveno, «Sitcom familiar⁴⁷», rompe la regularidad e introduce el tipo de escritura propia de un guión. La escena narra el reencuentro de Santiago con sus padres y, de acuerdo con el código anunciado, se desarrolla en un tono amable y ligero, con pinceladas de humor. Santiago aparece aquí algo desubicado y lento, cercano al arquetipo del patán, ruborizándose cuando sus padres hablan de sexo y torpe a la hora de captar los cambios que se han producido en su ausencia. Al mismo tiempo, el pasaje está recorrido por algunas frases tópicas de las que pueden abundar en una teleserie de calidad mediocre —«La casa de una madre es siempre la casa de su hijo» /63)— y usos costumbristas con barniz irónico —«¿Cómo que por qué? Porque quería ver tele hasta tarde, leer hasta las cuatro de la mañana, que no me destaparan, que no se quejara cuando me tiro pedos», (66)—. La escena, un reencuentro tras doce años de ausencia del hijo, rompe así el previsible tono dramático y se reconvierte a través de un código canónico de la cultura *mainstream*.

Su reverso, el melodrama, aparecerá en «El far west», reproducción de una entrevista entre Felipe, periodista primerizo ávido por dar un golpe de efecto, y Pablo, un surfista

⁴⁷ *Sitcom* es la contracción de *situation comedy*, término traducible en español por *comedia de situación*. Se trata de un género de series de televisión que surgió en Estados Unidos en los años 60 y que actualmente goza de gran popularidad. El formato consiste en capítulos breves que se desarrollan en los mismos lugares, con un número acotado de personajes y en los que se suelen incluir risas grabadas en vivo.

con una infancia escabrosa y un padre preso. Varios pasajes del relato que Pablo hace de su pasado, remiten de forma directa al melodrama: «Mi vieja andaba con el catéter; ya no podía comer nada. En un momento dado entendió que no había mucho más que hacer, salvo desconectarse. Los doctores le dijeron que si lo hacía no iba a aguantar una semana. Duró dos meses. Igual ella quedó viva en mí» (109). Este código, rescatado para la literatura de calidad por Puig, gozará también de especial relevancia en las novelas de Fuguet. La intimidad revelada, el tono confesional, los traumas de infancia y la familia como escenario de la batalla serán los motivos esenciales del género presentes en sus textos.

En «Más estrellas que en el cielo», Fuguet adopta el formato del guion para estructurar el relato. Cada capítulo lleva un rótulo como el siguiente: «Escena uno, toma uno. Cafetería Denny's. Interior/Noche Gran Plano General (GPG)» Cada vez variará el número de escena y el tipo de plano que se irá haciendo más próximo a los personajes: Plano General, Plano Americano, Plano Medio, Primer Plano, Primerísimo Primer Plano. Dos directores de cine noveles charlan en un bar de Los Ángeles en la noche de los Óscar. El relato es quizás el mayor ejemplo dentro de la narrativa de Fuguet de saturación pop. Ya en la primera línea se apunta que la luz de la noche «oscila entre un púrpura Afga y un índigo Fuji» (147), mientras que la «luna está llena, amarilla Kodak», lo cual supone a su vez una alusión al teatro en el que se celebra la ceremonia de los premios. El cine inunda el relato y las alusiones se suceden en cascada. El lenguaje se vuelve también híbrido, con oscilaciones entre inglés, español y *spanglish* y un uso fluido de jergonza. A través de estos recursos, Fuguet crea un barniz de brillos pop, que genera cierta sensación de impenetrabilidad. Las referencias aparecen recortadas como iconos que fragmentan el discurso antes que permitir penetrar en él; el mundo de las estrellas aparece superficial y opresivo. Durante su conversación, los dos protagonistas advierten que un grupo de chicas los está mirando y lo interpretan como un síntoma de flirteo. Finalmente, una de ellas se acerca y les pregunta si son los chóferes de Brad Pitt o George Clooney. El patetismo cómico de la situación —dos directores desconocidos frente a la pompa de los Oscar, dos directores confundidos con chóferes por su condición de latinos— da al fin una idea de que esos dos protagonistas funcionan como contrapunto de la todopoderosa maquinaria hollywoodiense, generadora de ficciones excelentes, pero también de fastos y vacuidades.

Para interpretar adecuadamente el relato es esencial comprender el código cinematográfico que rige cada capítulo. Fuguet hace una traslación del lenguaje de los planos a la prosa, entendiendo la proximidad del encuadre como profundización psicológica. A medida que la cámara de los epígrafes señala mayor cercanía, el diálogo se vuelve más íntimo, rompe la capa de referencias y se adentra en el interior de los personajes, apuntando a su difícil raigambre afectiva en una ciudad volcada con el cine, la inmediatez y el individualismo. En un momento, uno de los personajes, Alex, se pregunta: «¿O acaso la soledad tiene más que ver con no estar en el sitio correcto que estar con la mujer correcta?» (160). Y ya al final, desengañado del flirteo con el grupo de chicas, llama a su novia, su único anclaje real en la ciudad, e intercambian palabras cariñosas. Es el equivalente al primerísimo primer plano, capaz de captar la más leve expresión en el rostro del actor, registrando y multiplicando cualquier indicio emocional.

«La hora mágica (matiné, vermouth y noche)» reúne ejemplos tanto de asimilación de códigos como de correlato objetivo, que adelantaremos a este apartado para preservar la unidad en el análisis del cuento. Aquí el formato del guion se lleva mucho más lejos que en el caso anterior. El relato se abre con una ficha que describe la época, el lugar y los personajes. Este procedimiento es más frecuente en el teatro que en el cine pero, como bien ha señalado Caro Martín, también en esta disciplina se encuentran ejemplos: «el guion de *High Noon*, de Carl Foreman, o el de *Blue Collar*, de Paul y Leonard Schrader, donde se observan largas descripciones introductorias a los *dramatis personae*» (2007: 270). Tras la introducción, entramos en la «escena uno», que implica el paso a una tipografía más propia de los guiones. El autor incluye una breve acotación que describe el espacio y la colocación de los personajes para, a continuación, reproducir un diálogo puro como se puede encontrar en *Cae la noche tropical* o *Maldición eterna a quien lea estas páginas*.

En el plano de la trama, hay un momento en el que la historia que cuenta Claudia cobra visos de melodrama: «Me acosté con un huevón casado que no me quiere y al que ya no amo porque nunca se la va a jugar conmigo» (242). Teo, en tono irónico, le dice que debería grabarla para hacer un corto, a lo que ella, ofendida, replica: «Mi vida no es una comedia, te lo aseguro». «Es más bien una *sitcom*», responde él. «¿Qué?». «Nada. O sea, es un drama», concluye Teo. Así, Fuguet recrea un juego de espejos a través de

géneros que se transforman y parodian unos a otros. El drama y la comedia pura quedan, como decía Link, en la retaguardia estética, herencia de otra época que la contemporaneidad ha tenido que actualizar. Son estos códigos nuevos, el melodrama y la comedia de situación los que resultarán operativos para descifrar las claves de nuestras vidas, parece decir el escritor chileno en este pasaje.

Teo y Claudia tienen una cita por motivos de trabajo. Al principio no se caen bien, pero charlan por un tiempo largo, van juntos al cine, intiman y se besan; entonces Teo reacciona y lo frena porque tiene novia. Después de ese encuentro no vuelven a verse hasta que coinciden, muchos años después, en un cine. Teo ve a Claudia en la sala cuando encienden las luces, pero opta por no saludarla. La película que proyectan, *La mitad del mundo*, cuenta la historia de unos amantes potenciales que se separan durante un tiempo y luego se encuentran de manera fortuita, cuando el personaje masculino pasea con su esposa por Venecia; funciona pues, como correlato de su historia.

Tanto la adopción del formato de guión, como el correlato a través de la película, sirven al cuento para elaborar su particular reflexión sobre la imposible distinción de vida y ficción o, dicho de otra forma, sus mutuas inferencias. Este tema, nuclear también en la obra de Puig, se trabaja en varias direcciones. Por un lado, se muestra cómo la realidad inspira a la ficción cuando Teo se lanza a escribir el guion de un corto que cuenta en realidad la noche que pasó con Claudia, solo que cambiando el final. Por otro, la ficción inspira realidad: en el final alternativo que escribe Teo los personajes pasan una noche juntos en un hotel; la escena lo excita tanto que se masturba. La mancha de semen que queda sobre su máquina de escribir funciona como metáfora de una realidad producida por la ficción. Además, la ficción convoca a la realidad, tal como muestra el hecho de que, en la escena final, la platea del cine reproduzca lo que sucede en la pantalla, teniendo en cuenta que posiblemente los personajes hayan seleccionado la película porque podrían verse representados. Y en última instancia, la realidad que se representa ante el lector, transcurre en formato de guión.

El último ejemplo de asimilación de códigos lo encontramos en *Aeropuertos*, solo que de manera mucho más sutil. Antes de todo, un apunte: el germen de la novela se encuentra en el corto *2 horas*, dirigido por Fuguet, lo que altera el orden tradicional, según el cual los libros inspiran películas. En esta novela, a modo de títulos de crédito, se incluye una ficha previa con los nombres de los personajes. En varios pasajes se

reproduce la fórmula del diálogo puro con acotaciones («Silencio») o con breves incursiones de un narrador objetivo, que tiende al grado cero y recuerda al de determinados pasajes de *Boquitas pintadas*.

La estructura de la novela se compone de cinco cortes que muestran a los personajes en 1998, 2006, 2007, 2008 y 2009. El fuerte uso de elipsis es, sin duda, un recurso de genética literaria. No obstante, resulta llamativa la analogía que hace el autor: Es «una novela visual, con mucha elipsis, como una suerte de serie de televisión, donde solo puedes ver un capítulo por temporada, pero aún así, entender todo» (Careaga 2010).

Sea o no la serie televisiva el modelo de Fuguet para la estructura de *Aeropuertos*, lo significativo es apreciar su afán por borrar las fronteras entre disciplinas y llegar a un arte intermedial entre cine y literatura: «Mi meta es que no haya diferencia entre mis libros y mis películas» (Careaga 2010). Las operaciones anteriormente analizadas son quizás las que dan mejor cuenta de ello, ya que trascienden el nivel a veces epidérmico de la referencia y apuntan a la propia genética de la obra literaria, la cual desde su misma inspiración y gestación contiene códigos ajenos.

Fuguet, en este sentido, se muestra plenamente arraigado a una tradición —con Puig entre sus máximos referentes— capaz de prever que la renovación literaria no se lograría a través de dispositivos formales, sino «más bien a través de una reescritura deliberada de discursos ajenos. (...) Lo posmoderno se sitúa en la frontera de lo mismo y lo otro, niega la pertinencia de cualquier pregunta sobre el origen. Trabaja sobre otra palabra, y el destino de esta última es fatalmente ser trabajada por la que la retomará» (Logie 2001: 38).

Un excelente ejemplo de ello es *The Buenos Aires affair*, novela que reescribe el registro oficial de los partes policíacos, el registro clínico, el registro periodístico, el folletinesco, el de la prensa amarilla y femenina, la radionovela, la canción popular, la película de serie B, el discurso psicoanalítico, la novela negra, etcétera. El capítulo IV, concretamente, comienza con una cita de *El expreso de Shanghai* que introduce la clave del drama romántico. A continuación se reproducen las ensoñaciones de Gladys durante la siesta. Estas se introducen de modo abrupto, sin presentación, con la técnica del marco recortado, tan frecuente en Puig, que desconcierta al lector y lo lleva a tomar por reales los episodios oníricos. El lenguaje recrea aquel de las novelas rosa y las eróticas,

adoptando su tono descriptivo y ornamentado, su perspectiva íntima y sensual: «El primer beso de él no es en la oreja, es en los labios secos de ella, labios bebedores de gaseosas; un jugo de frutas frescas es a veces el único brebaje que calma la sed ¡silencio!... no hables, ni siquiera en voz baja ¿no oyes esos pasos? ya se ha levantado la madre» (57). El uso de este código, reproducido en primer plano antes que descrito, sirve para retratar los modelos de amar platónicos que operan en Gladys.

En la misma línea funciona el pasaje en el que la protagonista imagina que es entrevistada por la revista de modas *Harper's Bazaar*. El lenguaje del fragmento se encuentra atravesado por la retórica propia de este tipo de medios:

«R: Por su talento sin precedentes Ud. ha pasado a ser una luminaria de las artes plásticas en pocos meses ¿Considera que ha logrado de este modo lo que más ambicionaba?

G: No, mi mayor ambición es realizarme como mujer en el amor, y vaya la paradoja, en mi caso el amor me condujo la carrera (106).

Las escenas imaginarias de Leo, en cambio, suceden en clave de cine negro, con tintes de serie B. Y, a través de su trabajo con el lenguaje, Puig se asegura demostrar que sus modelos son antes cinematográficos que literarios: «El criminal se esconde tras una columna, el guardián descorre una de las pesadas cortinas de lona y entra la luz lunar, ella dice que le basta para efectuar la inspección deseada, el guardián se retira con su linterna. (...) El cuerpo cae sin vida, el criminal rasga las ropas de la mujer, aparecen a la vista órganos femeninos, el criminal se dispone a ultrajar las carnes de la muerta» (167-168). El uso del tiempo presente parece el más adecuado para reproducir pensamientos pero, además, crea el efecto de estar viendo una película ya que estas suceden siempre en presente. La yuxtaposición de frases, sin nexos causales o temporales, remite al modo en que se concatenan los planos. Puig emula, además, distintos tipos de encuadre: plano general, plano detalle, etcétera.

En *Cae la noche tropical*, durante la visita de Nené a su hermana Luci, para entretenerse, esta le cuenta la vida de su vecina Silvia con todo lujo de detalles. Las dos ancianas, por momentos, se acercan a la narración con la ilusión y devoción de dos niños ingenuos. El fragmento, como la propia Luci advierte, está atravesado por los códigos de la novela de aventuras. La filtración puede estar en el relato que hiciera la vecina o en la reelaboración de la anciana, eso importa poco, lo significativo es que,

adulterando la historia de ese modo, los personajes consiguen vivificar unas vidas no del todo satisfechas:

—Contame, Luci, yo cierro los ojos y hago cuenta que estoy viajando. Empezá de nuevo.

—Hay que salir de Río a la tarde, y después de dos horas de carretera se llega a ese puerto chiquito, de libro de aventuras. Porque hay marineros viejos con cicatrices, alguno que le falta un brazo, o una pierna. Y chicos descalzos, con un loro parado en el hombro del chico, pero todo pacífico. Y se hace de noche muy temprano en el trópico, y ahí hay pocas luces, unos hotelitos de tipo familiar, impecables de limpios, y a una cuadra, muy escondida por las plantas, una especie de taberna donde no falta nada, hasta mujeres que se van desnudando si alguien paga, nos contaron, con música fea de rock, era lo que se oía de noche, a lo lejos, no linda música de samba. (89)

Un código más realista es exigido por Nené en un momento dado, al ver que Luci se embelesa con su propia narración y desatiende la verosimilitud:

— Le vino una cosa rara, cuando volvió a sentir ese olor a salmuera, y a comida a lancha. Es que cuando trabajaba de joven más o menos a medianoche les venía un hambre terrible en alta mar...

—No exageres, eso no puede ser alta mar, se quedarían siempre rondando la costa.

— Mar abierto entonces. Yo para darte una idea. (94)

La puntualización puede resultar poco significativa para el plano de la trama, pero es absolutamente reveladora desde el punto de vista del subtexto, ya que muestra la tensión entre códigos, esencial en Puig. Dicha tensión será, a menudo, el conflicto primario de unos personajes atrapados entre ensoñaciones platónicas inoculadas por los códigos de la cultura de masas y una realidad que no se deja doblegar. Se encuentran en la encrucijada entre dos lógicas contrapuestas y miran con nostalgia e incompreensión lo sencillo que resultaba todo en sus modelos, como el Zacarías Einsman de *Las películas de mi vida*, cuando se cuenta a sí mismo, con la intención de creérselo: «Con los años [Viviana] captará que un hombre no es puro músculo, belleza y pasos de baile; años después, cuando esté pobre y separada, me verá a mí en el Metro y pensará que se equivocó» (226). La escena, sacada de un drama o una comedia romántica, despierta la ironía trágica en el lector que sabe que esa lógica no es la que rige en el mundo exterior.

A este respecto, Link se hace la siguiente reflexión: «En la ficción popular, buena parte de la cual pertenece al género épico, el héroe ha permanecido vivo a pesar de todos los embates y de todas las mutaciones del gusto, proporcionando al lector seguridad o esperanza de que los problemas pueden ser siempre vencidos, milagro

imaginario que subordina el principio de la realidad al principio del placer» (2005a: 172). El choque de estas dos lógicas será uno de los ejes fundamentales de la narrativa de Manuel Puig y de Alberto Fuguet.

Correlato objetivo

En el análisis de «La hora mágica (matiné, vermouth y noche)» veíamos ya un primer ejemplo de la técnica del correlato objetivo, aunque aquella no pertenecería puramente a este apartado porque el personaje de Teo era consciente de ella. El recurso en sí es sencillo, así que bastará con un par de ejemplos. En un capítulo de «Road story», Simón ve una película en su habitación del hotel. Se trata de *The passenger*: Jack Nicholson es un reportero de guerra hastiado del mundo y de sí mismo. En un hotel del desierto africano encuentra a su colega, muerto. Se apropia de su pasaporte y parte. Luego conoce a una chica, pero los enemigos del muerto comienzan a perseguirlo. El filme hace una parábola sobre la historia del protagonista. Este también se enfrenta a la exasperación y, para escapar, comete un acto delictivo, robarle dinero a su empresa, para emprender un viaje. Se abre así un paréntesis en su vida, en el que el personaje parece desarrollar una personalidad alternativa y en el que también conoce a una chica, aunque, como a Nicholson, los fantasmas del pasado lo acechan. Simón no parece consciente de todo ello al ver la película, pero el lector sí puede serlo.

El libro de Fuguet donde este procedimiento se vuelve más recurrente es, sin duda, *Las películas de mi vida*. La inclusión de breves éfrasis por cada capítulo va encaminada en esa dirección. No todas las descripciones de películas funcionan del mismo modo, pero varias de ellas sirven sí sirven para explicar metafóricamente procesos internos de la novela. Es el caso de *Aeropuerto '77*, la cual pasa de funcionar como símbolo a adueñarse directamente del primer plano del capítulo. Al tiempo que la vida familiar de Beltrán Soler se desmorona —su abuelo le retira la palabra, su padre le es infiel a su mujer y se aleja también de sus hijos—, el avión de la película se va a pique durante el vuelo: «El 747 cae al mar, pero tan al fondo, porque hay un arenal. El avión no estalla y está bajo el mar, con aire, y hay que escapar. Pero cómo. Jack Lemmon, que es el capitán, debe buscar un modo de que el mar ingrese del todo a la nave» (223). La selección de los detalles que realiza Fuguet a través de Beltrán, y la

manera de contarlos, revelan el paralelismo existente entre la situación del protagonista y la del avión.

El recurso es también muy frecuente en Puig. Ya vimos en *Boquitas pintadas* la secuencia en la que detalles de las historias de Nené y Mabel se ponían de manifiesto a través de la radionovela que estas escuchaban. Más significativo aún es el ejemplo de las películas de Molina en *El beso de la mujer araña*. Las semejanzas entre dicha novela y *Las películas de mi vida* son tan palpables que en este caso puede afirmarse que el vínculo entre ellas no es solo tipológico, sino genético. El correlato objetivo, en sí mismo, es una técnica tan antigua como la propia literatura y enormemente frecuente. Si resulta operativo a la hora de analizar las analogías entre la obra de Fuguet y la de Puig es porque ambos lo emplean a través de ficciones de la industria cultural. De este modo, lo que podría pasar por un mero artificio narrativo más, se convierte en otro vector que apunta y construye el núcleo de su temática: «La cultura de masas como escenario de toda lucha y resistencia».

4.3.2. Usos intradieгéticos

Efectos miméticos

Esta categoría, que sería la traslación al plano intradieгético de la asimilación de códigos, puede subdividirse en la identificación con personas o personajes de la cultura de masas, la adopción de estructuras y la cultura de masas como agente de cambio en la vida de los personajes.

Si se parte de la dicotomía adentro/afuera, tanto en Puig como en Fuguet puede afirmarse que el afuera de los personajes se compone casi por norma de tres entidades que aparecen de forma independiente o combinada, a saber: el extranjero, la ficción y el amor. En cualquier caso las tres funcionan del mismo modo, el que le explica Larry a Ramírez en *Maldición eterna a quien lea estas páginas*:

- Me cree cuando le digo que la alcancé [a la chica del burdel] ¿verdad?
- No.
- ¿Por qué?

— Porque es una ilusión. El que alguien o algo desde afuera pueda completarnos. (1980:78)

Según avanza el diálogo comprobamos que se trata del tópico del ideal inalcanzable: «Si la mujer es perfecta apenas si uno puede acercársele. Es tan perfecta, una diosa tal, que nos está prohibido imaginarla directamente, y de allí tantas imágenes y sustituciones» (79). Esta reflexión de Ilse Logie sobre Puig es aplicable también a Fuguet: sus criaturas «nunca ven los objetos de su más íntimo deseo tal como éstos son en realidad, sino a través del prisma de un deseo ajeno, que desrealiza el mundo y permite que la ficción lo invada todo» (2001: 47-48). Los personajes, a menudo, han sido seducidos por una Idea mitificada de Felicidad, de Heroicidad o de Amor, emitida desde la industria cultural y mediática. Así, lo que caracteriza la obra de estos dos autores es el modo en que estas radiaciones se instalan en el imaginario colectivo latinoamericano y, sobre todo, en el imaginario individual de los personajes, cuyos fantasmas propios se imbricarán con los inoculados por esa maquinaria de producir imágenes sagradas. Anteriormente, cotejamos varios pasajes de Puig y Fuguet en los que los centelleos de esa producción cultural eran rentabilizados por los personajes para distinguir su posición social; ahora es el turno de secuencias narrativas en las que esas ficciones se muestran ya plenamente arraigadas en la psicología del individuo, espoleando su espíritu mimético.

Un primer registro es la identificación con actores o personajes de la ficción popular. En este fragmento encontramos al protagonista de *Por favor, rebobinar*, fantaseando sobre quién protagonizaría un *biopic* sobre su vida:

Sólo Elijah Wood podría hacerse cargo de mi infancia para luego transformarse en Emilio Estévez, que se parece bastante a mí. El problema es que Estévez es demasiado viejo. Matt Dillon, también. Christian Slater, entonces, podría tomar el rol. Lo haría genial. Me identifiqué bastante con él en *Suban el volumen*, así que no tendríamos problemas. Físicamente, claro, no me molestaría que eligieran a Ethan Hawke o, mejor aún, a River Phoenix, que tiene onda y es respetado como artista y hace películas de arte y todo eso. Si un galán taquilla ayuda a que la gente la vea, a que la gente la entienda, entonces no tengo ningún reparo al respecto. Para eso está la ficción, supongo: para lograr en el celuloide lo que uno no puede en la vida real. (1997: 60-61)

Su traslación decidida al contexto estadounidense no tiene que ver con su conocimiento en profundidad de la cultura —nunca ha pisado el país—, sino con un principio de identificación trabajado a conciencia desde la industria hollywoodiense. La

empatía es el esquema que acostumbra a regir la fruición de ficciones populares, de ahí las consideraciones estéticas subsiguientes que remiten de nuevo al esquema de Link: el principio de realidad subordinado al principio de placer. Así, puede entenderse el desdén del narrador por el cine de arte y ensayo y su defensa del *mainstream*. La ficción, según él, no debe medirse tanto por unos parámetros artísticos intrínsecos, como por su relación con el espectador; le exige, en definitiva, que colme sus expectativas vitales y mitigue sus frustraciones. Así es como funciona en *Boquitas pintadas* cuando Nené sale del cine un domingo y se imagina a

Aschero en el tren: en bata de seda sale de retrete y se dirige por el pasillo hacia el camarote, golpea suavemente con los nudillos en la puerta, espera en vano una respuesta, abre la puerta y encuentra una carta diciendo que ella ha bajado en la estación anterior, que no la busque, mientras tanto Juan Carlos acude a la cita y llega al refugio, la encuentra con pantalones negros y pulóver negro de cuello alto, cabellera suelta rubia platinada, se abrazan, Nélide finalmente se entrega a su verdadero amor.. (58-59)

Nada más salir de la sala oscura, la imaginación de Nené se encuentra mediatizada por las películas románticas y de aventuras. Envalentonada ante la posibilidad de un mundo mejor, Nené piensa en desatender sus obligaciones y «no secar el piso del baño», pero al retomar contacto con la realidad, decide hacerlo.

Así como el narrador de *Por favor, rebobinar* se proyectaba en las figuras de Elijah Wood o Matt Dillon, el padre de Beltrán guarda parecido con Steve McQueen (*Las películas de mi vida*), o Lucas recibe el sobrenombre de Luke Skywalker (*Cortos*), en las obras de Puig encontramos el mismo tipo de analogías: Berto se parece al actor Carlos Palau (*La traición de Rita Hayworth*), Molina y sus amigos utilizan entre ellos apodos como Greta, Marlene, Marilyn, Merle o Gina (*El beso de la mujer araña*), Ana se sueña personaje de cine y recrea una vida que es, en realidad, la de Hedy Lamarr (*Pubis angelical*), etcétera. Como ya se enunció en el capítulo referido a Puig, el cine funciona como estadio intermedio o elemento de mediación entre la conciencia del individuo y la realidad, alterando ambas.

Un segundo registro mimético es la traslación de estructuras propias de la ficción a la vida de los personajes. Los ejemplos son numerosos:

Está claro: soy un extra en mi propia vida. No he tenido dirección, me he confundido con los decorados, mi personaje no aparece siquiera en los créditos. Necesito un agente. Rápido. Cuanto antes.

Mi vida es como una producción Quinn-Martin. Eso está mejor. Estoy en algo así como el segundo acto de un capítulo aislado de una serie de televisión que ya se ha dado hasta el cansancio. Aún no sé cuál será mi epílogo, pero sé que lo tendré. (Fuguet 1997: 13)

El sistema de mediaciones no afecta solo al cine. Una situación romántica le evoca al narrador un anuncio de perfume:

Ese en el que un tipo está tomando sol a orillas de una piscina celeste que mira sobre un mar azul. (...) Una mujer nada, lentamente, bajo el agua. Tiene un cuerpo perfecto que apenas es cubierto por una diminuta tanga blanca. Cuando finalmente sale a la superficie a tomar aire, es para besar al tipo que la está esperando bajo el sol mediterráneo. (Fuguet 1997: 222)

Los anuncios, se apunta en *Las películas de mi vida*, son «aspiracionales; todos los niñitos morenos latinoamericanos desean ser rubios, para conquistar a las rubias» (204). La lógica de la publicidad impide que esta pudiera funcionar en la narrativa con un papel meramente ilustrativo o descriptivo. Su inserción supone una mediación entre protagonista y experiencia, dado que el anuncio será siempre una versión mejorada e idílica de la realidad.

De acuerdo con las teorías sobre el deseo de Girard, tanto Fuguet como Puig nos enseñan que vivir algo, significa vivirlo de acuerdo con un modelo original (letra de tango, película, anuncio). Para ello es esencial el lugar desde el que los personajes observan la ficción. Como vimos en el apartado 2, la hiperpresencia de la cultura de masas y la serialización de muchos de sus formatos resultaron decisivos para su incidencia en la vida del público. A esto había que sumar la especificidad del cine y su condición fantasmática que le aporta una fuerte impresión de realidad. Los personajes de Fuguet se dejan contaminar por las películas sin reparos, desde sus mismos códigos de percepción: «*Out of the Blue* es una de esas cintas que uno cree se basaron en uno. Así de buena» (1997: 31). La apreciación de la calidad del filme está asociada a su capacidad para permitir que el público se proyecte sobre ella.

El ejemplo más radical de traslación de estructuras dentro de la producción de Fuguet se encuentra en *Las películas de mi vida*. En esta novela, de fuerte contenido autobiográfico, Beltrán Soler conoce en un avión a una mujer que le remueve su pasado y se decide a recordar y escribir sus periodos de infancia y juventud. Este encuentro tendrá un segundo aporte capital para el desencadenamiento de la novela: Lindsay, la mujer, le recomendará al protagonista que visite una tienda de deuvedés de Los

Ángeles; allí Beltrán encuentra muchas de las películas que vio de niño: «Fue como volver a mi infancia, cuando me devoraba las películas como si fueran M&M's» (59). La posibilidad de reconstruir su vida sentimental y resucitar su pasión cinéfila son los dos focos que sirven de motor a su narración. Lo interesante para este estudio es su indisoluble imbricación.

El protagonista seguirá un orden cronológico en su rememoración, pero no es el paso de los días o de los cursos escolares lo que guía su memoria, sino las películas, en su inmensa mayoría, producciones hollywoodienses de bajo rango. El papel evocador de la magdalena proustiana aquí le pertenece al celuloide. Como explica Dierdra Rever: «But the films do serve to organize and catalogue his self-portrait, which, recounted in this manner, is cast as being entirely homologous with - and even the product of - cinematic spectatorship»⁴⁸ (2010: 67).

La novela tiene varios apartados que alternan presente y pasado. Todos los capítulos destinados a narrar el pasado se organizan en función de las películas que vio el personaje; cada uno cuenta en su encabezamiento con la ficha del filme, detallando su año de producción, director, nacionalidad, duración y el lugar en que la vio el personaje. La ficha sustituye así a un hipotético título adoptando ella la marca estructural y la capacidad de condensar, en la mayoría de los casos, la experiencia personal que viene a continuación. Cada capítulo suele incluir una breve sinopsis de la película o, en todo caso, una escena que se relaciona con la vida del protagonista. El cine trasciende aquí el nivel referencial para alcanzar la estructura de la obra, interviniendo simultáneamente en el plano intra y en el extradiégetico. En cierto modo, puede afirmarse que es Hollywood quien ha diseñado la arquitectura de los recuerdos de Beltrán y, por ende, la de la novela. Entre el sujeto y su pasado median las producciones culturales de masas: son las películas las que le facilitan el acceso a un territorio que había clausurado, el de sus emociones. Como en Puig, la selección de los títulos nada tiene que ver con su calidad o su posición en el canon, sino con su conexión sentimental con los personajes; eso nos lleva al territorio del cine de género, la serie B o las películas comerciales que buscan conectar de manera directa y sencilla con los esquemas frutivos del público.

⁴⁸ Pero las películas sirven para organizar y clasificar su visión de sí mismo autorretrato, el cual, descrito de este modo, se presenta como un homólogo —o incluso un producto— de su condición de espectador cinematográfico (traducción del autor).

Un referente claro de *Las películas de mi vida* es *Alta fidelidad*, la novela del escritor y crítico musical Nick Hornby, que fue adaptada al cine. En ella encontramos a Rob, dueño de una tienda de vinilos y adicto a las listas; listas de sus películas favoritas, sus álbumes favoritos, sus capítulos de *Cheers* favoritos, etcétera. Entre las múltiples maneras que ensaya para ordenar sus discos, destaca el orden autobiográfico, consistente colocarlos en función de cómo fueron llegando a sus manos. Aunque de muy distinto género, se encuentran también en una órbita similar a la de Fuguet, *Las películas de mi vida*, de François Truffaut, que le presta el título y *The Book of Lists*, que aparece también como referencia intradiegetica. El otro referente indiscutible de Fuguet es *El beso de la mujer araña*. En la novela de Puig, las películas no llegaban a organizar los capítulos pero sí servían claramente de guía a la narración, además de ejercer de plataforma para las proyecciones de Molina. La narración de los cinco filmes, concebido como mero entretenimiento por los personajes, es la que va permitiendo que otros temas más íntimos afloren, pero siempre como ramas que emergen del mismo tronco: los argumentos de las películas. Tanto Puig como Fuguet invierten de este modo el orden tradicional según el cual la ficción son piezas que se incrustan en la realidad; ahora se trata de lo contrario, la ficción —dentro de la ficción— es la argamasa en la que se introducen los fragmentos de realidad. Y, al contrario de lo que podría pensarse, no utilizan esos referentes culturales para prestigiarse, ya que son las más de las veces obras menores y denostadas, sino que los escogen por su capacidad para interactuar con los sentimientos de los personajes.

Un tercer registro es la cultura de masas como desencadenante de cambios y epifanías en la vida de los personajes. Cuando Beltrán empieza a acomodarse en Santiago, tras un periodo de adaptación, va al cine a ver *Qué ejecutivo tan mono*, una comedia de Disney. Cuando la película, dirigida a un público juvenil, buscaba la carcajada del espectador, a Beltrán, lejos de su Encino natal, le causa un súbito ataque de nostalgia y le hace llorar, «como nunca había llorado en mi vida, como nunca lo he vuelto a hacer» (231). Fuguet invierte aquí el icono: una pieza destinada al entretenimiento puro desencadena una catarsis. El efecto que tiene en la novela, completamente desviado de su función original, revela las posibilidades que tiene la cultura de masas cuando es reabsorbida por otro producto y zanja la cuestión de si la obra se vería contagiada por las características de los productos deglutidos. Un ejemplo similar de desviación de cometidos es el filme nazi en *El beso de la mujer araña*, cuya

función original es servir de propaganda al régimen de Hitler, pero que en Puig está al servicio del espíritu preciosista y sentimental de Molina. Siguiendo una de las máximas creativas de Duchamp, las piezas que el *bricoleur* emplea se redefinen en el nuevo contexto. La ficción, reinterpretada por los personajes, será su espacio de salvación; cuando Beltrán cree que morirá de pena viendo *Qué ejecutivo tan mono*, se da cuenta: «Quizás había perdido mi vida, mi contexto, mi idioma, pero al menos tenía este refugio. El cine estaba a oscuras, en el cine casi todas las películas eran gringas, en el cine todo era en inglés, en el cine podía llorar y nadie se iba a dar cuenta» (201).

Otro ejemplo lo encontramos en «El Far West». En este relato Pablo toma la resolución de ir a enfrentarse con su padre porque, de manera casual, escucha la canción «Ausencias» del grupo Nadie: «Es como que la canción me gatilló algo» (2006: 97). El procedimiento recuerda al monólogo interior de la Raba en *Boquitas pintadas*, en el que este personaje tiene por primera vez la idea de vengarse de Pancho al escuchar un tango, en concreto a raíz de la frase: «Eran mis pupilas como dos espejos donde se miraba la felicidad... castigó la noche, se quedaron ciegos y quedó en las sombras quebrado el cristal...» (171). A pesar de que los personajes tanto de Fuguet como de Puig actúen bajo el influjo de un anuncio, una radionovela o una canción, no sería preciso hablar de alienación, en el sentido tradicional. Efectivamente, la autonomía del sujeto aparece no tanto coartada, como condicionada por diversos estímulos externos que no serán en sí mismos positivos ni negativos. Lo que sí queda excluido de esta nueva realidad es la posibilidad de un escenario blanco o un contexto sin mediaciones. Como explica Logie,

la pulsión mimética aparece en Puig como una fuerza ambivalente que no se puede eliminar y que apenas se deja domesticar. El efecto de este fármaco depende de su modo de administración: dosificado con moderación, produce alivio; pero ingerido en cantidades excesivas o demasiado a menudo (el caso de la sirvienta María José⁴⁹) perjudica gravemente a la salud y crea adicción. (2001: 357)

Referencias explícitas

Definir a un personaje a través de sus lecturas es un recurso narrativo tan antiguo como la misma literatura. Lo que sorprende de los autores de los 90 abarcados por este

⁴⁹ Se refiere a la sirvienta a la que deja embarazada Ronaldo en *Cae la noche tropical*.

estudio, es la sistematicidad con que se aplica el procedimiento y su apertura a otras disciplinas culturales —música y cine sobre todo— y, en general, a todos los campos de la sociedad de masas —marcas de ropa, tiendas, *gadgets*, etcétera—.

En *Por favor, rebobinar*, a través del personaje de Lucas, Fuguet realiza una declaración de intenciones respecto de su poética: «Tengo la mala costumbre de juzgar a la gente por sus libros y discos. Es algo que no puedo evitar y tiene algo compulsivo, lo reconozco. Entro a una casa y voy directo a la biblioteca a scanear qué libros tienen» (1997:42). La obsesión del personaje llega al punto de descartar una relación con una chica a causa de la música que tiene en su estantería. Y remata su teoría: «Todo se define por los gustos. Una reproducción de *La última cena* colgada en la pared puede decir más que un certificado de antecedentes. Llorar con *Ghost*, escuchar Viva Fm, leer el *Reader's digest* son hechos definitorios, no meras anécdotas, y no se pueden perdonar así como así» (42). En toda la obra de Fuguet es raro que se establezca una relación sentimental seria sin pasar este filtro. La cultura de masas ofrece la posibilidad de reordenar las divisiones de clase. En el Coronel Vallejos de las primeras novelas de Puig, donde la cultura popular empieza a calar en la población, pero aún no toca los pilares fundamentales de la sociedad, cualquier relación amorosa se verá absolutamente condicionada por el estatus de cada miembro de la pareja; igual ocurre en las amistades y las relaciones profesionales. Los ejemplos son numerosos: Pancho-Mabel, Nené-Mabel, Pancho en la policía. La diferencia en la orientación sexual y la ideología política son los otros condicionantes esenciales a los que deberá enfrentarse el individuo, como prueban los ejemplos de Molina y Ramírez.

En el universo de Fuguet las consonancias y disonancias entre los personajes se expresan la mayor parte de las veces en términos estéticos. Bourdieu ha demostrado que las diferencias de gusto están directamente relacionadas con las diferencias de clase. La cultura de masas comporta la promesa de un edén de la democratización. Lógicamente, la promesa no tarda en revelar su carácter ilusorio; no obstante, no es descabellado afirmar que la cultura popular, especialmente si tenemos en cuenta que los parámetros por los que aparece ensalzada en Fuguet tienen más que ver con su interacción con la intimidad que con su calidad intrínseca, permite introducir nuevas pautas en las jerarquías sociales.

De este modo, a las diferentes esferas que representan *Mala onda* y *Tinta roja*, les corresponderán universos estéticos diferentes. La primera se ubica en un momento de la historia chilena en el que el folclore y la canción nacional resultaban sospechosos por su arraigo al gobierno de Allende. La familia de Matías pertenece, además, a la burguesía conservadora, de modo que sus referentes musicales estarán presididos por el *underground* británico y norteamericano, obviando que dichos movimientos podían tener en sus orígenes una orientación de izquierdas. La «banda sonora» de *Tinta roja*, que retrata los bajos fondos de la sociedad chilena, está compuesta por música en español tradicional, como Paquita la del Barrio, Cecilia, Goyeneche o Lucho Barrios. De este modo, se observa como la música «funciona en la obra de Fuguet como elemento demarcador de espacios y de clases sociales» (Caro Martín 2006: 219).

No obstante, esta relativa remodelación de los parámetros para la jerarquía social, funciona mejor cuando el *name dropping*⁵⁰ se centra en el campo cultural, más que en otros aspectos de la sociedad de masas son las marcas, que sí remiten, en este caso de manera mucho más directa, a una posición social (2011: 173): «Álvaro enfoca su mirada hacia el inmenso y cómodo business center lleno de hombres de traje que le hablan a sus Black Berrys⁵¹, que chatean, que revisan el Dow Jones, que memorizan presentaciones en Power Point mientras miran CNN en mute». El sistemático de marcas específicas en la obra de Fuguet no tiene por qué leerse como una afirmación positiva del capitalismo, como ha hecho parte de la crítica. El *name dropping* se antoja como un recurso esencial para el proyecto estético de Fuguet de reflejar ese espacio intermedio, la conciencia del individuo atravesada por discursos externos. Para este fin, el empleo de genéricos —hablan a sus móviles, revisan el índice bursátil, miran la cadena informativa— no resultaría igualmente eficaz.

El ejemplo más extremo y abrumador de este tipo de sujeto lo encontramos, como ya se dijo, en el relato «Más estrellas que en el cielo». El cuento es como un paseo por el firmamento cinematográfico del personaje. Resulta muy elocuente de la fusión entre celuloide y realidad que gobierna su mente, el hecho de que, cada vez que le asigna el nombre de una actriz a una camarera, suprima directamente el adverbio comparativo.

⁵⁰ Concepto que designa la mención de nombres propios, ya sea de personas, marcas, instituciones, etcétera. Terminología empleada por Caro Martín (2007).

⁵¹ Los dispositivos tecnológicos gozan de especial relevancia en la obra de Fuguet, por ello se analizarán con más detenimiento en un capítulo específico.

De este modo, no le sirve el café una mujer que es como Penélope Cruz sino, directamente, «Penélope Cruz» (149). Pero lo más significativo es la saturación de referentes que presenta su discurso; para referirse a la realidad, además de la mediación natural del lenguaje, acude siempre a una segunda mediación que acote o adjetive lo que pretende expresar: «El inglés de Gregorio, alias *Gregory*, AKA Greg de la Calle, es muy british school, colegio privado, corbata a rayas. Gregory lo ha perfeccionado estancándose en la saturada “Nueva Yol”. El inglés de Gregory of the street es muy PBS, canal cultural, ha caído al nivel de Univisión. Yo soy más “yo quiero Taco Bell”» (149). La estrategia, en último caso, remite a una idea de alienación, que no comporta necesariamente un matiz negativo y que en términos literarios puede expresarse de la siguiente manera: «Los Ángeles no es una ciudad, es un puto set» (2006: 159); o en términos más bien teóricos: «Así, la simbología cinematográfica se constituye en espacio, al tiempo que el espacio real, Los Ángeles, funciona a modo de símbolo del *show business*» (Caro Martín 2007: 255).

Igual que Puig reflexionaba sobre las ventajas de utilizar el *name dropping*, Fuguet defiende también su estrategia: «Que Hanks sea de FedEx es, creo, más que un estupendo negocio para el estudio, una gran idea narrativa. Las marcas son nuestros nuevos adjetivos, y qué manera más económica (para ahorrar tiempo) de perfilarlo que asociarlo a una empresa obsesionada con el tiempo» (2007: 110). El de la película *Naúfrago* ha acabado por convertirse en un ejemplo canónico de esta técnica, de modo que Fuguet, con un carácter claramente autorreflexivo y de consagración del fetiche pop, lo incluye también en su obra: «Un inmenso 767 de FedEx cruza a la distancia el cielo y Pablo piensa en Tom Hanks y en la pelota Wilson» (2011: 173). Los referentes concretos, con su riesgo de caducidad implícito, constituyen una estrategia ya presente en Puig, pero que la generación de los 90 ha ampliado considerablemente al llevarla también al campo de las marcas.

4.3.4. Cronotopo

En estrecha relación con el punto anterior se halla el uso de la cultura de masas para definir un cronotopo. Tomaremos el término según la acepción de Bajtin: «La conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura»

(1992: 252). La definición explícita más evidente del cronotopo que describirá Fuguet a lo largo de su obra se encuentra, como ya vimos, en el prólogo de *McOndo*, no obstante aquí nos centraremos en su obra literaria, donde el escenario es un actante más. El escritor chileno abunda en la traslación al imaginario urbano que ya había apuntado Puig en sus novelas y que, en su caso, excluye de raíz cualquier contacto con lo rural. Fuguet reconstruye megaurbes posmodernas y tecnológicas (Los Ángeles), ciudades no tan desarrolladas, pero igualmente captadas por el flanco de la cultura *mainstream* (Santiago); o escenarios menos urbanizados pero que igualmente remiten a la iconografía cinematográfica (Encino, el desierto de Texas, etcétera). En ese sentido, «Prueba de aptitud» representa el fin del universo anterior que dará lugar al cronotopo propio de las obras de Fuguet:

«Ese año que no puedo borrar de mi mente existían apenas cuatro canales y ninguno de ellos transmitía por la mañana. La comida no era ni *diet* ni rápida y no había cable y la censura era previa y absoluta. El smog no ahogaba, la cordillera se veía desde cualquier punto y la restricción vehicular aún no había logrado dividir a la población en dígitos. Ese año, me acuerdo, se abrió el primer centro comercial bajo techo, con aire acondicionado, con una inmensa tienda llamada Sears y miles de artículos importados. La única manera de enviar cartas era por correo, las fotos se mandaban a desarrollar y los teléfonos se quedaban fijos. La música se compraba, no se bajaba, y algunos afortunados contaban con calculadoras para hacer sus tareas. (2006: 17)

El mundo mecanizado y regional es, en su literatura, un dinosaurio a punto de desaparecer para dejar paso a otro tecnológico y globalizado. En «Santiago», el protagonista cuenta que una vez

caminando por La Paz, en Bolivia, a la salida de un cyber-café, miré Los Andes y me dije: el cielo está azul-paquete de vela. El cielo está absolutamente como uno sueña que debería estar.

Quizás era la canción que surgía de la tienda de software pirata. *I Was Made For Loving You* flotaba por sobre la muchedumbre quechua que copaba la empinada vereda.

Esta canción, le dije a Robert, un colega, me recuerda mi país.

A mí también me dijo, Melbourne, Australia.

Santiago, Chile, le respondí. (2006: 77)

El fragmento recoge una tensión dialéctica que resuelve a través de ironías mcondianas. Fuguet escoge Bolivia, el país de Latinoamérica con mayor población indígena y, por tanto, uno de los más fuertemente arraigados a la cultura precolombina; además, dibuja un escenario coronado por Los Andes, pero violenta el imaginario arquetípico y tradicional asociado a la cordillera al introducir un cyber-café. El cielo,

según lo describe, parece remitir antes a una idea platónica de cielo que a un cielo real. Pero Fuguet introduce un elemento disruptivo: la imagen idílica de la naturaleza ya no se expresa en términos propios sino que lo hace por su semejanza con productos de fabricación humana. La superación de la belleza natural por la humana es una idea que fija el pensamiento Barroco. Así lo confirman los versos de Góngora: «Mientras por competir con tu cabello/ oro bruñado al sol relumbra en vano». La posmodernidad, época fuertemente conectada al Barroco, retomará con fuerza esta premisa, llevándola un poco más lejos: ahora será lo artificial quien se antepone a lo natural y, del mismo modo, lo virtual compite con lo real. Para referirse al cielo ideal, el narrador elige un color sintético.

El símbolo arquetípico de este cronotopo, y por ende de esta estética, es la actual ciudad de Las Vegas y su manifiesto bien podría ser, precisamente, *Aprendiendo de Las Vegas*. Las Vegas, ubicada en un imponente paraje natural, vive de espaldas al desierto de Nevada y aloja en su interior varias ciudades (Venecia, París, Nueva York) y civilizaciones (Grecia, Roma) de síntesis. En esa línea, la ciudad estadounidense reúne una serie de imágenes que han resultado muy inspiradoras estéticamente:

Una es el Avis junto a la Venus; otra, Jack Benny bajo un frontón clásico con un anuncio de la Shell Oil a su lado, o la estación de gasolina junto al casino multimillonario. Estas imágenes muestran la vitalidad que puede llegar a tener una arquitectura de la inclusión o, por contraste, los mortecinos resultados a que se puede llegar con una preocupación excesiva por el buen gusto y el diseño total. (Venturi, Izenouri y Scott Brown 2004: 79)

Estas estampas encajan perfectamente bajo la máxima pop de «emplear un nuevo contexto para conseguir un significado nuevo —la lata de sopa en la galería de arte—, para hacer insólito lo común» (97). El pasaje de Fuguet opera del mismo modo cuando *I was Made for Loving You*, el tema de los Kiss, un extravagante grupo de rock neoyorquino, «flota por sobre la muchedumbre quechua que copaba la vereda». Fuguet resuelve la aparente dicotomía que se establece entre ambos universos con un guiño a la globalización: en el contexto de la contemporaneidad, una canción de rock estadounidense de los 70, escuchada en La Paz, puede remitir a la memoria de un australiano tanto como a la de un chileno.

Las mismas ideas de collage y *reinterpretación* se encuentran en *Por favor, rebobinar* en la descripción del bar de un hotel de Santiago que tiene las paredes

decoradas con las fotos de Allende y Pinochet. Paz Soldán ha señalado esta imagen como premonición de otra que encontró en Las Vegas: una estatua de Lenin. Entre ambas estampas está la obsesión *kitsch* por replicar todo, deslocalizando los objetos y obviando su valor ideológico original. Otro ejemplo del *estilo Vegas* es la mención a *The Far West Town*, una reconstrucción de un pueblo del oeste, ubicado en las faldas de la cordillera de Las Condes en Santiago de Chile. En las instalaciones, levantadas a finales de los 60, tenían lugar representaciones artísticas que incluían batallas, asaltos a diligencias, danzas Sioux, etcétera. En el relato titulado «The Far West», evocando aquel parque temático, el personaje de Felipe recuerda que «los indios no eran mapuches, sino argentinos. Tenían mejor cuerpo y eran más altos que los chilenos y se veían mejor en taparrabos. Según mi viejo, además, no tenían cara de indio y por eso los contrataban» (2006: 117). La noción de espectáculo se antepone y, llegado el caso, anula la de realismo. Un último ejemplo tiene que ver con Las Vegas como oasis, un lugar escindido del resto del mundo y consagrado a la filosofía del hedonismo, la frivolidad y la ligereza; en esa línea trascurren los pensamientos de Simón cuando decide dar un vuelco a su vida, huir y recorrer, precisamente, el oeste de Estados Unidos. Surcando la autopista, se pregunta: «Se supone que un hombre debería plantar un árbol, tener un hijo y escribir un libro. ¿Por qué? ¿Quién inventó esa mierda? ¿Es para trascender? ¿Ésa es la razón? Trascender está sobrevalorado». (2006: 174)

No obstante, Las Vegas, quizás precisamente por ser el emblema central de la posmodernidad, apenas aparece en la obra de Fuguet. La encontramos en *Missing*, cuando el escritor va a ver a su tío por segunda vez. El retrato que se dibuja de la ciudad es muy decadente: «Quizás era el factor Las Vegas, donde el derroche de dinero hace que los que nada tienen se noten más, me había alterado (sic.). Nunca me ha gustado ni la codicia ni la desesperación de los que juegan. El alcohol aguado, los ancianos apostando sus jubilaciones, los gordos inmensos devorando todo el bufé» (2009: 366-367). En otro momento, sentencia: «Vegas sucks» (2009: 366). El extracto prueba, una vez más, que la adopción de determinado cronotopo por parte de Fuguet, no es suficiente para fijar una posición política al respecto.

Las analogías entre Puig y Fuguet no deben buscarse aquí tanto en la similitud de sus cronotopos como en la manera de dibujarlos. La sociedades que retratan ambos escritores están, lógicamente, bastante alejadas, pero aún así pueden rastrearse rasgos

que las emparentan. El más obvio quizás sea la expansión del capitalismo trabajada a través de diversos vectores: consumismo, publicidad y cultura popular. Los *malls* a los que acuden los personajes de Fuguet, en el universo de Puig tienen todavía la forma del supermercado Al Barato Argentino. Pero este ocupa el primer plano de la narración en el capítulo donde se describe minuciosamente las operaciones de caja que realiza Nené (2005: 52-56). Los avanzados *gadgets* y los ordenadores son todavía radios y televisores, pero ocupan también un lugar destacado. El autor de *Aeropuertos* brinda un guiño a la fusión de ambos universos en la escena en la que vemos al personaje de Álvaro almorzando solo, mientras escucha un radioteatro argentino sobre veinteañeros modernillos que baja por podcast (2011: 82). En el relato «Hijos» damos con otro detalle que puede ser leído como alusión velada a Puig, poniendo de relieve el cambio de referentes, pero manteniendo la estética común. Se trata de dos matrimonios de distintas generaciones que intiman e intercambian cultura cinematográfica por enseñanzas tecnológicas. La mujer del matrimonio mayor «se llama Celinda del Valle y fue una célebre actriz de radioteatros» (2006: 131).

La publicidad que inunda ciudades y carreteras será otro agente narrativo para los dos escritores. En varios episodios los personajes de Fuguet se sienten interpelados por carteles propagandísticos. Este es el trayecto que realiza Álvaro cuando se dirige al aeropuerto para ir a buscar a su hijo Pablo, con quien la relación está en un punto muerto: «Cuando pasa por los lectores de radar color púrpura escucha el beep de su tag. El túnel termina y el sol matinal le quema los ojos. Inmensos letreros llenos de color anuncian celulares, cartiers, televisión satelital. Nokia, Siemens, Telefónica, Claro, Entel PCS 188 123. Comunicación, comunícate, mantente siempre comunicado. ¡Llama ahora!» (2006:164).

El fragmento guarda gran parecido con el monólogo interior de Nené en el trayecto en micro hacia La Falda, en el que los carteles de la carretera se intercalan e interconectan con sus pensamientos sobre Juan Carlos:

«GUÍE DESPACIO CURVA A 50 METROS» y al corazón quién lo guía? porque sin que nada nos lo haga presentir se oirá un clarín a lo lejos, y cuando aparezcan los ángeles buenos en el cielo azul, de oro los cabellos y los vestiditos todos de organdí «¿LO MEJOR DE CÓRDOBA? AGUA MINERAL LA SERRANITA» ¿lo mejor del cielo? muy pronto los ángeles me han de mostrar ¿adónde me llevan? la tierra abajo quedó eclipse de vida en la tierra, las almas ya vuelan hacia el sol... (2005: 245).

El espacio urbano ya no es un terreno de solaz y esparcimiento para el *flâneur*; ni la naturaleza domina los trayectos por carretera. Es la cara agresiva y capitalista del paisaje la que asalta al sujeto, bombardeando su inconsciente. La publicidad no aparece como un agente alienante sino, de nuevo, como una zona intermedia entre el interior y el exterior del sujeto, un espacio de interacción que lo acosa, pero que también lo interpela para que logre dar un giro a su vida. Resulta iluminador poner en contacto, una vez más, el uso de la publicidad en Puig y Fuguet con la función que cumple en la arquitectura posmoderna:

Podemos aprender nuevas y vivas lecciones sobre la arquitectura impura de la comunicación en esas ciudades del desierto, al borde de las autopistas del Oeste actual. Los edificios pequeños y bajos, de un gris parduzco como el desierto, se apartan de la calle que ahora es una autopista, y sus falsas fachadas se desprenden de ellos para colocarse perpendiculares a esa autopista en forma de grandes y altos anuncios. Si prescindimos de los anuncios, nos quedamos sin lugar. La ciudad del desierto es comunicación intensiva a lo largo de la autopista. (Venturi, Izenouri y Scott Brown 2004: 40)

Ambos escritores han desconnotado muchos de los elementos más polémicos de sus cronotopos, no con la intención de despolitizarlos para llevar a cabo una narrativa hedonista, sino reinterpretándolos para volverlos más efectivos desde el punto de vista literario. Esta es claramente una estrategia pop. Ninguno de los dos lanza una mirada macro al sistema, ni propone un análisis estructural de la publicidad. Se trata más bien de indagar en el modo en que interactúa con el territorio de la intimidad de los personajes, de forma que resulte beneficiosa o nociva solo en relación a ese parámetro y no por valores intrínsecos. Esta es, como hemos visto, la columna vertebral del acercamiento que Puig y Fuguet realizan a la cultura de masas.

4.3.5. Religión versus cultura de masas

No tengo claro si hay un más allá. Más bien, dudo que exista un más allá como lo estiman los que creen en un ser supremo. Yo creo en el cine, y en el cine el más allá son los recuerdos.

Alberto Fuguet

El universo que habitan los personajes de Fuguet, especialmente aquellos más mitómanos, parece excluir la religión. Leíamos antes, en boca de Simón, su particular alegato contra la trascendencia. Y si en algún momento la buscan, esa búsqueda estará también completamente condicionada por la cultura de masas. La única posibilidad de que algo devenga sublime o de dar con una divinidad pasa por los medios. En *Las películas de mi vida* la mayor parte de las alusiones a Dios son dentro de exclamaciones, súplicas o agradecimientos en forma de frases hechas: «Dios lo escuche» (2005: 25), «Por Dios, qué se creen» (2005: 126), «Por Dios que le ha tocado sufrir a esa mujer» (2005: 248). Lo significativo no es que aparezcan en oraciones fosilizadas, ya que estas pueden conservar intacto el valor de la fe, sino que dichas frases las encontramos casi todas en boca de las abuelas y, en una ocasión, de la madre. De los pertenecientes a la generación de Beltrán, la más expuesta a la cultura de masas, solo Federica Montt lo menciona una vez en su sentido tradicional —«Dios es grande. No pasó nada de nada» (2005: 274)— y es para celebrar que no se ha quedado embarazada, por lo que puede leerse de modo irónico.

Frente al uso recto del término, hallamos un uso desviado que revela la configuración del imaginario y las creencias de la generación siguiente a la de los padres de Beltrán. A ella pertenece Carlos, a quien veremos exclamar: «Mira Beltrán, ahí está Dios» (2005: 97), señalando a Jimi Hendrix. De este afirmará también que «toca mejor que Dios (2005: 97). En su frase no parece haber ninguna intención sacrílega, sino más bien lo contrario, completamente devocional; lo que sucede es que los dioses han cambiado.

En esa línea, Lucas, que pertenece una familia de ateos, aportará una visión del cielo un tanto particular: «Más que creer que los ojos de Dios siempre me están mirando, siento que lo que tengo dentro del cerebro, conectado a los ojos, es una cámara que registra cada uno de mis actos. Creo que cuando uno se muere, se va a un gran microcine que está en el cielo y, junto a un comité ad hoc, uno se sienta a ver lo que ya vio» (1997: 17). Más adelante completa los detalles sobre su singular forma de fe: «No he podido sacar de mi mente eso de la película-de-mi-vida. Esa que uno supuestamente ve cuando entra al cielo e ingresa al multiplex de San Pedro, donde uno se sienta y es obligado a revisarlo todo» (1997: 19). El cielo para Lucas consta de un *mall* que está sobre Miami.

En Fuguet, como en Puig, no asistimos a la creación de una nueva religión ni de una secta, sino a la sustitución de una mitología por otra. El imaginario posmoderno es un producto de los medios de comunicación pero, como apunta Lewis H. Lapham en la introducción a *Comprender los medios de comunicación*, puede ser descrito también como «precristiano». Según el escritor norteamericano, al igual que las antiguas creencias paganas, «los medios de comunicación en masa conceden la primacía a lo personal frente a lo impersonal. Tanto en los tribunales de Washington como en los restaurantes de Hollywood, los nombres priman sobre las cosas, el actor sobre el acto» (McLuhan 1977: 19). La familia media norteamericana pasa una media de siete horas al día. Estas cifras ayudan a entender que así como los griegos asociaban divinidades a los elementos naturales, estas familias le concedan, de modo tal vez inconsciente, poderes similares a los individuos señalados con el aura de la fama. La presencia serializada de celebridades —deportistas, actores, modelos—, «como ninfas, sátiros o faunos de la mitología antigua, se convierten en los espíritus familiares de los coches, de las cámaras, de los ordenadores y de los agentes de bolsa» (1977: 19).

Los rostros famosos, así como los relatos del cine, las teleseries, los cómics o las canciones acaban imbricándose para componer una nueva cosmogonía que ayuda a regir los designios de la zona íntima y se presta como guía para convertir el caos en orden. La lógica aspiración de la publicidad coincide en buena parte, de acuerdo a la exposición de Meletinski, con la de los mitos: «Conviene asimismo tener presentes una serie de particularidades de la lógica primitiva, desde el *pathos* de la superación (aunque sea ilusoria) de las antinomias fundamentales de la existencia humana al *pathos* de la armonización entre la personalidad, la colectividad y el medio natural» (2001: 163).

En consonancia con la idea de Meletinski, veíamos antes cómo Elijah Wood o Matt Dillon era figuras idolatradas por Lucas en cuyas carnes proyectaba su propia vida; la memoria de Beltrán está cloroformizada también por el celuloide: son tramas y actores y factorías —mucho más que directores— quienes ordenan y salvaguardan sus recuerdos; Álex («Más estrellas que en cielo»), atrapado como está entre la inadaptación a Estados Unidos y el rencor hacia Chile, se refugia en un universo posmoderno, poblado de referentes pop; Pablo, en *Aeropuertos*, considera su iPod, cargado de rock de los 90, como un auténtico refugio frente a un mundo exterior que le cuesta comprender; al primer álbum de Radiohead, uno de sus grupos favoritos, le debe

además su nombre completo, Pablo Honey: antiguamente los nombres se extraían del santoral, ahora es la industria cultural quien los provee. Todos estos personajes han fundado una mitología particular para ordenar su cosmos y buscar, a través de él, una lógica a lo que les ocurre y, en último grado, la armonía con el exterior.

En la obra de Puig, como ya se ha mostrado en parte, encontramos una dinámica similar. En el cuarto de Mabel hay una pila bautismal de nácar y una figura de Santa Teresita tallada en madera. No lejos de esta hay una revista llamada *Mundo femenino*. La novela incluye un pasaje en el que Mabel acude a un cura para confesarse. Durante el diálogo, en el que la mujer cuenta sus escarceos amorosos con Pancho y Juan Carlos, el sacerdote se pierde, confunde nombres y revela tener un corsé oficialista y una sensibilidad muy alejada de la de Mabel. En un momento dado, la mujer dejará ver su descontento, de un modo sutil: «Porque usted no sé si habrá visto que los policías y los médicos están habituados a las desgracias y no se inmutan. Y los curas, perdón, los sacerdotes también se controlan mucho» (218). El pasaje revela la superficialidad de este rito que, en el caso de Mabel, se ha convertido en un gesto formulario e hipócrita. En cambio, en la revista que descansaba en su cuarto de adolescente, encontramos las cartas de Mabel —firmadas como «Espíritu Confuso» a una periodista, cuya sección dice leer siempre por encontrarla «apasionante» (44). Con ella se sincera de verdad y toma sus advertencias más en serio. Para Mabel, las lecciones de una consejera sentimental han sustituido a los sermones del cura.

Ni Puig ni Fuguet hacen de la iglesia el blanco de sus críticas. Tan solo de un modo muy indirecto podemos apreciar una visión de la religión como algo obsoleto. No abordan tanto la caída de un viejo sistema de creencias como la traslación de estas a una nueva esfera. Los dioses ya no habitan los templos o las catedrales; ahora se encuentran en las pantallas y las revistas, que son las poseedoras el aura.

4.3.6. Uso de los géneros

En la obra de Fuguet los moldes genéricos no gozan de especial importancia. Más que como grandes estructuras estéticas a subvertir (Puig), aquí funcionarán como códigos deglutidos por los personajes, a través de los cuales se manifestarán

ocasionalmente. En ese sentido, su peso intra es casi mayor que el extradiegético. Fuguet, en lugar de construir una novela según a los patrones del folletín (*Boquitas pintadas*), pondrá a hablar a su personaje de acuerdo a las fórmulas empleadas en ese tipo de producciones culturales:

— ¿Viste? —le dije— Con amor todo se puede.
—Ay, por favor, estás hablando como en la película. (2005: 268)

No obstante, existen algunas líneas que conviene rastrear, ya que seguirán explicando la relación de su prosa con la cultura de masas y revelarán nuevas analogías con Puig.

Mala Onda: Bildungsroman

La primera novela del autor chileno es la que encuentra una adscripción genérica más fuerte. Esta obra, de claros tintes autobiográficos, narra el proceso de individuación de Matías, esto es, su toma de conciencia del mundo, su posterior alejamiento y, finalmente, su reinserción el mundo:

Que lo básico [de mí], supongo; el marco, la matriz, los frenos. Lo que ha cambiado, lo que he perdido, son el engranaje, la cadena, la dirección. He conseguido reemplazarlas por piezas nuevas, más fuertes, más confiables, pero no es igual. No podría serlo, supongo. Cuando uno juega fuerte, se mete en caminos difíciles, no transitados, no puede esperar salir sin topones. Queda el soporte, claro, pero cambian las piezas. Y no es igual porque, al final, uno siempre se fija en los detalles. Los detalles son los que cuentan. (1991: 292)

Como ya se señaló en el apartado 4.2, la novela empieza en Brasil. Es desde ese *afuera*, un tanto ilusorio pero que ofrece una nueva perspectiva, desde donde Matías empezará a forjar su autoconcepto. El proceso estará salpicado por las intervenciones de la Luisa que adopta el rol de Pepito Grillo del protagonista. A lo largo de 12 días acompañamos al protagonista en sus aventuras por Santiago, su contacto con las drogas, sus desencuentros con los amigos y, sobre todo, la forja de un planeta propio a través de libros y música. En palabras de Alonso: «Esta afirmación del yo individual envía a la idea de que la novela es la historia de un alma que va por el mundo para aprender a conocerse, busca aventuras para probarse en ellas, y por ellas da su medida y descubre

su propia esencia, expuesta por Suleiman para el “Bildungsroman”, eso sería lo que se realiza en *Mala onda*».

Los referentes que emplea la obra sellan su adscripción al género. En un pasaje Luisa le dice a Matías que quiere escribir una novela sobre su grupo de amigos. En ese libro hipotético, Chico Sobarzo, dice, sería uno de los personajes principales ya que «ejerce la misma atracción, en determinado sector del curso y del colegio, que ejercía Demian sobre Sinclair, por ejemplo» (80). La mención de *Demian* de Herman Hesse, va más allá de la mera alusión y tiene algo de declaración de intenciones. La obra de Fuguet no sigue la línea mística del alemán, pero comparte con él el universo del instituto, las idolatrías entre personajes, su uso del mito de Pigmalión y toda una serie de ejes habituales en los *Bildungsroman*.

No obstante, el referente indiscutible de *Mala onda* como novela y de Matías como personaje son *El guardián entre el centeno* y su protagonista Holden Caulfield (su vínculo con autores de la contracultura norteamericana es la vertiente en la que Fuguet más se alejará del espectro de Puig). El impacto cuando Matías lee el libro es enorme: «Anoche conocí a Holden Caulfield. Fue algo químico. Absolutamente arrollador. No podía creerlo. Ya no estaba tan solo, me sentí menos mal. Había encontrado un amigo. Mi mejor amigo. Había encontrado un doble» (1991: 205). Y más adelante: «Es como si Holden Caulfield se hubiera posesionado enteramente de mí» (1991: 209). Desde que lo descubre, Matías interpreta su vida en clave de Holden, encontrando similitudes a cada paso. Eso corresponde al plano intradiegetico, pero también en el extra aparecen analogías. Matías es el padrino de su sobrino Felipe. Asiste al bautizo sin demasiadas ganas y haciendo bromas sobre su rol en la ceremonia y la película de Ford Coppola. En cambio, cuando le toca sostener al bebé en brazos, sufre un cambio súbito de actitud: «He firmado un contrato y, pase lo que pase, estoy dispuesto a cumplirlo porque a partir de hoy Felipe va a estar ligado a mí, voy a ser responsable de él y haré lo posible por rescatarlo antes que sea demasiado tarde» (1991: 140). Este repentino ataque de responsabilidad y madurez recuerda a la actitud de Holden con su hermana menor Phoebe y responde al patrón del adolescente que, en medio de su guerra contra el mundo, se percibe como protector de quienes vienen detrás.

Otra escena que remite a *El guardián entre el centeno* es el encuentro entre Matías y su profesora Flora Montenegro. Con ella, y aunque no pasa de ahí, el protagonista fantasea con la idea de ser mayor. Ante la caída de sus padres como modelo de referencia, el adolescente busca ese rol en otros adultos que percibe como menos invasivos. Una actitud similar tenía Holden en su visita al señor Antolini, maestro, igual que Flora, de lengua y literatura. Las dos situaciones, no obstante, se resuelven de manera muy distinta, de acuerdo a la lógica de cada libro.

Lo que hace especialmente interesante el uso del *Bildungsroman* para el propósito de esta investigación tiene que ver, en última instancia, con la cultura de masas. Como se señaló en el epígrafe 3.2.5., este es un género cultivado por varios de los autores de los 90 que nos ocupan. Puig afirmaba que se encontraba «anclado a una época» y que se sentía incapaz de compartir mitos contemporáneos como los Beatles. A ese respecto, Román Gubern explica:

Un anciano, a diferencia de un joven, difícilmente añorará las canciones o películas de la década anterior y seguramente añorará con más fuerza las de hace cuatro o cinco décadas, que le remiten a las etapas de su vida de más elevada plasticidad y receptividad sentimental. Fenómeno acorde con la repetida observación psicológica acerca de la nitidez de los recuerdos adolescentes en personas de edad avanzada, en contraste con las fosas profundas que suelen aparecer en el recuerdo de períodos posteriores. (1988: 156)

La idea de Gubern explicaría el interés de estos autores, volcados con la operatividad de la cultura de masas sobre las estructuras del sujeto, por la novela de aprendizaje, ya que estas trabajan sobre una época de la vida en que las radiaciones, así como la mitomanía, serán mayores. Los jóvenes pueden ver en los productos de la cultura popular la promesa de aventuras, experiencias y sensaciones que la experiencia real les niega, bien por su temprana edad, bien por lo anodino de su mundo. Son el complemento perfecto para una imaginación viva o las frustraciones prototípicas de la adolescencia. Gubern aporta más datos sobre la interacción entre la ficción y la vida en estas edades:

Así, en la creciente permisividad de la conducta erótica juvenil han desempeñado un papel importante los mensajes de ciertos actores de la cultura popular (nutridos a su vez por la creciente permisividad en la vida real), de modo que si, como señalan abrumadoramente los sociólogos, los jóvenes pierden hoy su virginidad más temprano que hace medio siglo, ello es en parte posible por las reiteradas fruiciones eróticas que en el plano de la imaginación sensual (novelas, películas) les han hecho vivencial tal experiencia, adjetivada positivamente en

tales mensajes, y facilitado así tal tipo de conducta en la vida real. (1988: 167-168)

Teniendo en cuenta el mayor nivel de exposición de niños y jóvenes a los poderes de seducción de los medios de masas, el interés de determinados autores por el *Bildungsroman* cobra un nuevo relieve. Son en su mayoría los referentes asumidos durante esta época los que signarán la evolución del sujeto y los que mayor incidencia tendrán en la configuración de movimientos generacionales. Del mismo modo se explica que, por ejemplo, en las obras de Puig, Fresán y Fuguet, la cultura pop tenga cada vez un peso menor o aparezca, al menos, mucho más digerida.

Otros géneros

Los otros géneros que se emplean en las novelas de Fuguet, aunque por distintos cauces, muestran también una relación estrecha con la cultura de masas y, más concretamente, con el cine. Este es el caso de *Las películas de mi vida*, que ha sido catalogada en el subgrupo de las *hollywood novels* (categoría que comparte con *El día de la langosta*, de Nathanael West; *El último magnate*, de Francis Scott Fitzgerald, o *El parque de los ciervos*, de Norman Mailer). Así lo defiende Caro Martín:

Si se considera como definición del género la pertenencia a un espacio determinado por la industria hollywoodense, así como la concepción de Hollywood como símbolo cultural más que espacio concreto, *Las películas de mi vida* se relaciona con el género de la *Hollywood novel* en dos sentidos. Por una parte, muestra el condicionamiento del personaje por su inserción en un espacio «fílmico» parcialmente paródico, sustituido posteriormente, a su llegada a Santiago, por un espacio simbólico definido por el imaginario cinematográfico. (2006: 169)

Hollywood, además de regir la estructura de la novela, es una presencia flotante que cobra cuerpo ocasionalmente, como en la escena en la que aparece Yul Brinner. En la parte que transcurre en Chile, la industria cinematográfica funcionará como pasaporte para los viajes imaginarios de Beltrán al Encino de su infancia.

El cine, aunque de una manera oblicua, sigue presente como fuente de inspiración en «Road story». El género de referencia en este caso será, solo que desplazado a la literatura, la *road movie*. Este, a su vez, bebe del *Bildungsroman* y sería inconcebible

sin obras literarias como la *Odisea*. La predilección de Fuguet por Jack Kerouack y, en este caso, por *En el camino*, su *road novel* más conocida, termina de hacer indistinguible lo que pertenece a una disciplina u a otra, acentuando así, una vez más, la naturaleza híbrida de literatura y cine. El relato cumple, eso sí, con los rasgos canónicos del género al tiempo que los mezcla, de un modo casi pop, con la novela negra (o el *noir*), como el pasaje en que Simón oye disparos en el hotel y sale al pasillo: «Simón vio a la escritora europea tendida en el suelo, rodeada de sangre, con una pistola en la mano y sus sesos deslizándose sobre un afiche que decía *John Dillinger: Wanted dead or alive*. Simón sintió una mano fría en su hombro» (2006: 191). El *noir* se torna casi *pulp* en alguna escena: «Los dos *terminaron* en un bar estrecho y derruido que tenía varios salones pintados de calypso y rojo. En uno, una tipa bailaba totalmente desnuda un tema de Yuri y se introducía una botella de Corona en su vagina mal depilada» (2006: 199). A través de sus paisajes de fronterizos y desérticos, «Road story» se hace eco de una iconografía fuertemente marcada por el cine norteamericano y, en concreto, por el *western*.

Missing bebe en parte del mismo imaginario, aunque tiene más de *thriller* que de novela del oeste: la historia transcurre entre detectives privados, carreteras, Las Vegas, la cárcel, estafas, etcétera. No obstante, estos motivos se abordan en su mayoría de modo anticlimático, enhebrándolos con la investigación periodística, la biografía, la autobiografía y, sobre todo, el melodrama. Debajo de la búsqueda del hombre desaparecido fluye otro caudal narrativo: la reconstrucción del mosaico familiar de los Fuguet. De hecho, el cierre de la novela se centra en la memoria de Carlos sobre su madre. Esta es la perspectiva que escoge el libro para ser interpretado: la maldición, en clave realista, de una saga familiar que cuenta con desaparecidos —Carlos—, reaparecidos —Alberto—, vínculos oxidados pero reparables —el narrador y su padre— y miembros a punto de perderse —el sobrino—. La propia vida de Carlos, que parece reunir elementos suficientes para un filme de acción, se nos cuenta en clave de melodrama: su primer y desastroso matrimonio, su soledad, su relación con la anciana, etcétera.

Ya se analizó, en el apartado «Asimilación de códigos», la importancia de este género. Pero su significación en la obra de Fuguet, como en la de Puig, es capital. En los primeros libros (*Sobredosis*, *Mala onda*, *Por favor, rebobinar* y *Tinta roja*) se

empieza a advertir su importancia, pero será *Las películas de mi vida* el título que marque un punto de inflexión. Es el reverso pop de *Missing*, que tiene un sesgo más periodístico, pero ambas gozan de un sustrato común: la familia como territorio de acción, en uno por presencia y en otro por ausencia y no obstante en ambos igual de importante. En *Cortos*, varios de los relatos se inscriben también en este género, aunque casi siempre de manera oblicua. Así, «Santiago» y «Más estrellas que en el cielo» permiten la salvación del personaje a través del amor. Las truculencias emocionales y familiares de «El Far West» son un ejemplo de lo muy evidente, junto a los vaivenes sentimentales de «La hora mágica (matiné, vermouth y noche)», donde el melodrama de los personajes se resuelve en paralelo a otro melodrama que transcurre en la pantalla.

En *Mi cuerpo es una celda*, aunque Fuguet no sea responsable de la escritura de los textos, sí lo es de la selección y la estructura. El hecho de haberse interesado en el personaje de Andrés Caicedo como para realizar un libro sobre su vida justifica su inserción en el corpus de títulos del chileno. La apertura de la obra con una de las cartas de suicidio de Caicedo marca el tono sentimental de la obra, que termina de configurarse a través de sus diarios, formato por excelencia para escudriñar intimidades y saquear secretos, como bien sabía Manuel Puig, otro habitual del género. El primer capítulo, «cambiando/encontrando la voz (1966-1972)», se plantea como rosario de las ambiciones y expectativas del personaje, abriendo un espacio semilírico que deja ver cuál será su estética, pero también sus frustraciones más importantes. El contrapunto a los altibajos emocionales de Caicedo lo ofrecerán los apartados dedicados al cine, más serenos y reflexivos, en los que el escritor y crítico vuelca su cinefilia y que, tal como los muestra Fuguet, se abren como pequeños oasis en su mar de angustias.

Aeropuertos es, de todos ellos, el libro más redondamente melodramático. La historia trata de dos adolescentes que tienen un hijo no buscado. Francisca decide tenerlo. Álvaro no se siente preparado y opta por eludir responsabilidades. Francisca acude a una expareja para que cubra el rol de padre, pero el chico morirá joven. A partir de ese momento, los padres del chico tendrán algún breve encuentro y varios desencuentros. Cuando Pablo, el hijo, crece, la relación con sus progenitores se hace cada vez más difícil. El muchacho está solo: no tiene amigos y se muestra inhibido emocionalmente. La relación con su madre fue buena durante la infancia pero esta se muestra excesivamente invasiva para la adolescencia y la comunicación con su padre es casi

inexistente. Pablo acomete entonces varios intentos de suicidio. Esta sinopsis de la trama parece un argumento más que suficiente para su adscripción al género.

Tanto en la selección de géneros, como en la manera de relacionarse con estos, se observan claras analogías entre las figuras de Puig y Fuguet. Ambos se estrenan en la novela con un *Bildungsroman*, realizan injertos periodísticos, coquetean con el *noir*, parasitan el cine ya sea a través de la *hollywood novel*, de écfrasis o de técnicas guionísticas, y abordan la cuestión amorosa y familiar con claros tintes melodramáticos. Ninguno de los dos se plantea, en cambio, la cuestión de género como algo puro o una filiación única —salvo, en algunos momentos, la melodramática—, sino en términos de terreno abonable para combinar la seducción narrativa y la exploración de la intimidad, esto es, hallar un equilibrio entre el principio de placer y el principio de realidad.

4.4. La tecnología

4.4.1. Intradiegética: cyborgs

Se ha señalado aquí que Puig fundó un territorio literario donde los límites se encontraban en peligro de extinción: alta y baja cultura, estilo del autor y voz del personaje, masculino y femenino, literatura y cine (o música), intimidad y política, etcétera. En la prosa del escritor argentino se dan por superadas un buen puñado de dicotomías tradicionales para dejar, en su lugar, texturas híbridas y polimorfas. En esa dirección, Alberto Fuguet añadirá otra más a la lista, cuyos orígenes, aunque más inciertos, también podrían seguirse en el autor de *Boquitas pintadas*: la caída de la distinción entre el humano y la máquina.

Como nos recuerda Monila Keska, el término *cíborg* (*cybernetic organism*) lo acuñaron por Manfred E. Clynes y Nathan S. Kline, investigadores del Rochland State Hospital, en 1960. Su función original era designar «la fusión de un organismo vivo y una máquina con el fin de mejorar o sustituir las funciones orgánicas mediante el empleo de altas tecnologías» (2011). Los *cíborgs* dieron el salto a la cultura popular de la mano del cine, con directores como Ridley Scott (*Blade runner*) o David Cronenberg (*Crash*), y la literatura de ciencia ficción (Philip K. Dick, Stanislaw Lem). «El *cyborg* es la expresión perfecta de lo *posthumano*, entendido no como la sustitución de la humanidad, sino como una revisión del concepto tradicional de lo *humano* en un mundo donde desaparecen las fronteras entre organismo vivo y tecnología» (Keska 2011).

Estas teorías cobraron nuevo impulso a la luz de los trabajos de Haraway, que lo reinscribirá en un marco de género: un *cíborg* «es un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción» (1991: 253). Brown ha sido el primero en aplicar las teorías de Haraway a la narrativa de Fuguet; para acercarse a una definición más completa de esta nueva entidad, recurre también a los trabajos de Hayles: «“In the posthuman, there are not essential differences or absolute demarcations between bodily existence and computer simulation, cybernetic

mechanism and biological organism, cybernetic teleology and human goals”» (cit. en Brown 2010: 160)⁵².

En Fuguet asistimos a la pérdida de dominio de lo humano, sobre todo en lo que a procedimientos se refiere, aunque también abordará el campo de las emociones. Sus personajes han asimilado determinados procesos tecnológicos que ahora dominan su imaginario y su inconsciente, llegando a formar parte de su ontología. Reproduciré en cascada varios ejemplos para dar una idea de su intensa recurrencia: «Soy un maestro del zapping, de la cultura de la apropiación. Digamos que pirateo, robo sin querer. Es como si tuviera un sampler en mi mente que funcionara a partir de puras imágenes» (1997: 20), «A veces pienso que sería bastante más agradable si uno pudiera apretar fast forward y saltarse todas las etapas de la visa que te quedan» (1997: 26), «¿Por qué he vuelto a recordar? ¿Pensé que todo estaba borrado, *deleted*, erradicado?» (2005: 33), «Encino siempre me pareció a color y al final, cuando terminé en Chile, todo se volvió blanco y negro» (2005: 89), «dormir sin soñar es como ver televisión sin imagen ni sonido» (2006: 16), «mejor rebobino: una mañana, el profesor de aptitud verbal me hizo leer» (2006: 19), «mis ojos hacen un zoom hasta detenerse en un detalle» (2006: 61), «pensé que necesitaba azúcar. Al no poder seguir, atino a bajarme y ahí recién me percaté que estoy mal, pero mal mal, y que se me está apagando la tele» (2006: 120). Y, finalmente, una de las analogías más completas, en la que asemeja el inconsciente a un disco duro: «O sea, es todo aquello de lo que alguna vez tuvimos conciencia, pero ya se nos olvidó. Algo así como el disco duro de los computadores. El disco duro que todos llevamos dentro, seamos compatibles o no. La luz se te puede cortar, te pueden robar el Mac, un virus te atacó, da lo mismo, tu disco duro sigue adentro, contigo, vayas donde vayas, hagas lo que hagas» (1997: 165).

En la obra de Fuguet hacen aguas las teorías apocalípticas sobre la robotización de la humanidad. El escritor chileno no se adhiere a la tradición de cierta ciencia ficción: su proyecto no es político, ni pretende un retrato macro de una nueva sociedad; sí realiza, en cambio, una actualización del cronotopo, sustituyendo el imaginario rural latinoamericano por el del urbanismo ultratecnológico. Su campo de batalla será el

⁵² En lo poshumano, no se dan diferencias esenciales ni delimitaciones absolutas entre existencia corporal y simulación por ordenador, mecanismos cibernéticos y organismos biológicos, ni entre teleología cibernética y objetivos humanos

individuo y la familia y es en ese territorio en el que se inscribe su revisión del cýborg. Y, al igual que ocurría con la cultura de masas, la mediación de la tecnología en la percepción de la realidad por el sujeto, no puede traducirse en términos de alienación. En ningún caso, en Fuguet la pérdida de fronteras entre el hombre y la máquina implica una pérdida del sentido de humanidad —sensibilidad, comprensión, compasión— de los personajes, sino al contrario, les ayuda a entender mejor el mundo que les rodea. Haraway enmarca así el cambio de paradigma: «Las máquinas de este fin de siglo han convertido en algo ambiguo la diferencia entre lo natural y lo artificial, entre el cuerpo y la mente, entre el desarrollo personal y el planeado desde el exterior y otras muchas distinciones que solían aplicarse a los organismos y a las máquinas. Las nuestras están inquietantemente vivas y, nosotros, aterradoramente inertes» (1991: 258). Refiriéndose más específicamente a la obra de Fuguet y Fresán, Brown, analiza también la modificación del marco en el que se inscribe lo poshumano: «In both *Mantra* and *Por favor, rebobinar*, we see articulations of posthuman identity that begin with the cyborg reality of technological bodies and then situate them not within a history of dictatorship or a present of political and economic abuses but a as reality that requires new mythologies and different ways of remembering individual experience» (2010: 146)⁵³.

Salvo en el relato «Hijos», que analizaré más adelante, no aparece en Fuguet una negociación entre lo humano y lo tecnológico, ni un cuestionamiento autorreflexivo al respecto, porque ambas categorías se consideran parte de la misma cosa: «El cyborg no sueña con una comunidad que siga el modelo de la familia orgánica aunque sin proyecto edípico. El cyborg no reconocería el Jardín del Edén, no está hecho de barro y no puede soñar con volver a convertirse en polvo» (Haraway 1991: 256).

La aparición del sujeto poshumano está firmemente arraigada al cronotopo de Fuguet y, más en concreto, a la hiperpresencia de los *gadgets* en la vida cotidiana. Su presencia en la obra del escritor chileno, de acuerdo al desarrollo tecnológico, ha sido cada vez mayor. En *Por favor, rebobinar* (que, según el autor, «hoy se llamaría *Pendrive*», Cerda 2010), y en *Las películas de mi vida* su incidencia será ya notable, especialmente a través de la televisión. El salto —cuantitativo y cualitativo— se da en *Cortos* y en

⁵³ Tanto en *Manta* como en *Por favor, rebobinar*, vemos articulaciones de la identidad poshumana que comienzan con la realidad cýborg de los cuerpos tecnológicos para luego situarlos, no en una historia de la dictadura o en un presente de injusticias políticas y económicas, sino en una realidad que requiere nuevas mitologías y modos diferentes de recordar la experiencia individual (traducción del autor).

Aeropuertos: «Anda con unos audífonos. Escucha *Videotape* pero decide que quizás lo correcto, lo adecuado, es *Nude* y hace click en su iPhone. Pablo le donó un dólar a Radiohead cuando descargó *In rainbows* usando la MasterCard de su madre» (2011: 168). La alusión no es casual. La aparición en el mercado de *In rainbows* marcó un hito en la red y en la evolución de la industria musical, en materia de venta y distribución. Radiohead fue de los primeros grupos multitudinarios en permitir que el público descargara legalmente su disco, pagando la cantidad que consideraran adecuada o, incluso, de forma gratuita. El hecho supone una reconfiguración de la convención aceptada —los discos cuestan dinero—, realizada a partir de avances tecnológicos —difusión de la cultura en internet—. No obstante, como ya se ha señalado, en Fuguet este aspecto de la revolución digital nunca llega a saltar al primer plano.

Es sabido y aceptado, como afirma Arnowitz, que «la tecnología modela la cultura» (Useche 2005), pero en Fuguet asistimos al paso siguiente: la tecnología modela la identidad y la intimidad del sujeto a través de internet, el ordenador portátil y los *gadgets*. Pablo lleva consigo su memoria emocional, almacenada en su iPod y, en función del momento y de su estado anímico, selecciona lo «correcto» o lo «adecuado». Para Yehya, los iPods son «auténticos catálogos de los gustos, intereses e idiosincrasia de su propietario», capaces de cargar literalmente la historia emocional, los itinerarios culturales, las memorias más preciadas, las fantasías, los temores y el imaginario idealista de su propietario en forma de música, programas de televisión y radio (en forma de podcasts), fotografías personales y todo tipo de archivos digitales» (2008: 227).

La cultura popular, mediadora entre el sujeto y el mundo, aparece, a su vez, mediada también por la tecnología a medida que esta sigue desarrollándose. Su intervención consiste en revertir, de algún modo, la tendencia masificadora de dicha cultura, no tanto su producción, sino a través de la recepción; en otras palabras, los avances tecnológicos permiten al usuario una progresiva personalización en la fruición de la cultura, lo cual rompe la recepción como hecho generador de comunidades. Las nuevas plataformas digitales habilitan nuevos medios de producción y distribución ajenos a la industria tradicional, lo que conlleva una mayor fragmentación del mercado, pero aún así los fenómenos de masas no parecen extinguirse sino más bien lo contrario: la propia fluidez de las redes permite su proliferación aunque, eso sí, su duración puede resultar efímera.

De este modo, y así lo demuestra el caso de la cantante Terra Naomi, un músico que empiece colgando vídeos caseros en Youtube puede acabar dando el salto a los escenarios y al gran público, sin pasar necesariamente por la criba de las discográficas.

Lo que interesa a nuestro propósito es ver cómo, sin amenazar los productos masivos, la tecnología está permitiendo su acercamiento al usuario individual ya que ahora, gracias a internet y a la proliferación de pantallas, está en su mano disfrutarlos solo o acompañado, elegir la hora y en el lugar, reproducirlos parcial o totalmente tantas veces como desee, fragmentarlos, simultanearlos, etcétera. La zona intermedia queda ahora condicionada tanto por los productos de la cultura de masas como por estos nuevos factores que permiten afianzar la intimidad como territorio de seguridad. La tendencia es hacia el individualismo como forma de soberanía: los cascos sustituyen a los altavoces, los portátiles a los ordenadores de mesa, los iPod a las cadenas de música, los *podcasts* a la programación tradicional de las ondas.

Estas nuevas posibilidades configuran el espacio de seguridad de Pablo en *Aeropuertos*. Fuguet no las trata como dispositivos que favorezcan la alienación de los usuarios, sino como herramientas al alcance del sujeto, garantes de la estabilidad para los momentos de quiebra emocional y, en última instancia, vías de acceso a uno mismo:

Casi toda la noche escuchó su iPod nuevo que su madre le regaló para la Navidad.

Viajar mirando por la ventana con su propia banda sonora lo hizo sentirse cómodo, acogido, confortable. *La vida no era tan, tan mala*, anotó en una libreta negra, *si uno se puede aislar*. Pablo está juntando frases e ideas y letras para su blog que nadie conocido sabe que tiene.

Pablo mira los audífonos e intuye, más bien sabe, que nunca dejará de estar conectado a algo que lo proteja. Según el aparato, Pablo escuchó *Something I Can Never Have* siete veces, *How to Disappear Completely* cinco y *House of Cards* doce; Pablo cree que es el tema perfecto para viajar de noche a exactamente 95 kilómetros por hora por una autopista perfecta y vacía. (2010: 104)

El *gadget* le devuelve, sistematizada, la información sobre sus gustos y sus hábitos; además, le permite seleccionar la canción idónea para el momento. Su *blog* aparece como una herramienta de doble filo que le permite preservar su intimidad y su anonimato al tiempo que favorece la comunicación con desconocidos. Estos dos recursos suponen, en distintas vertientes, la adaptación contemporánea y multimediática del diario personal.

Para salir de su periodo de aislamiento adolescente, la tecnología se presenta también como facilitadora de la reintegración afectiva en la familia. Antes de irse a Alemania, Pablo mantiene un encuentro tenso con su padre en el aeropuerto. Durante la discusión, el hijo le dice «¿Qué más quieres “compartir”? Esto no es un puto comercial como momentos padre-hijo» (181); luego, irónicamente, les saca una foto con su iPhone: «Un recuerdo. ¿Feliz? Un momento Kodak-Nescafé-vino en caja. Te lo mando». Momentos más tarde, en clave de reconciliación, le envía la foto. El acercamiento de Pablo, que cierra la novela, está marcado por las posibilidades de la tecnología: esta no actúa como mero canal para el perdón, sino como mediadora. La tecnología permite la inmediatez de la disculpa, enfría el pudor gracias a su dispositivo de pantallas y, a través de sus mecanismos de reproducción, evita el compromiso de las palabras. Si Pablo tuviera que salvar todos esos obstáculos, quizás no hubiera acometido su acto en ese instante.

El protagonista de *Aeropuertos* no se comporta como un cíborg en el mismo sentido en que lo hacía Lucas en *Por favor, rebobinar*, mimetizándose con los procedimientos tecnológicos, aquí el acoplamiento entre el organismo humano y la máquina parece menos violento, más fluido y, sobre todo, más interiorizado. Además, despeja completamente cualquier visión apocalíptica sobre la simbiosis.

El caso del personaje de «Perdido» es también muy representativo. Como puede advertirse desde la primera línea, el relato trabaja la transferencia y reconversión de algunos términos: «En un país de desaparecidos, desaparecer es fácil. El esfuerzo se concentra en los muertos. Los vivos, entonces, podemos esfumarnos rápido, así» (2006: 143). La palabra «desaparecido», en un país como Chile o Argentina, se asocia inmediatamente a las desapariciones de personas a manos del régimen dictatorial; Fuguet aquí lo traslada al contexto de una sociedad de masas, signada por las nuevas técnicas de comunicación que facilitan la localización de las personas. El personaje decide abandonar su país natal y emprende un viaje de diversas etapas por Estados Unidos y México. Al cabo de los años, decide averiguar si alguien lo está buscando y, para ello, *googlea* su nombre. No aparece en Google lo que, para él, equivale a estar definitivamente perdido. En cambio, encuentra un tipo con su mismo nombre que vive en Barquisimeto, Venezuela: «El tipo que se llama igual que yo tiene tres hijos y cree en Dios» (144). Desde ese momento, a veces sueña «que vivo en Barquisimeto, que tengo tres hijos y que creo en Dios» (144). En «Perdido», Fuguet actualiza el motivo literario

del *doppelgänger*, adaptándolo a la sociedad de la información. Los traumas y obsesiones, en su universo, se redefinen a través de internet. En palabras de McLuhan, «todos los medios son metáforas activas por su poder de traducir la experiencia en nuevas formas» (1997: 120).

«Hijos» es un ejemplo particular pues supone el único caso de tematización de la tecnología en la obra de Fuguet. La pareja protagonista es un matrimonio que ha decidido no tener hijos para preservar su independencia y evitar que nada se interponga en su relación. Tienen buenos sueldos y no les gusta viajar; el tiempo y el dinero lo invierten, sobre todo, en productos Apple. Su fervor casi alcanza la religiosidad:

Los coleccionamos (...). Es, quizás, un vicio, aunque apostar por el futuro no nos parece algo frívolo. Carla tiene iMac color uva, yo acabo de comprarme un G3 portátil. Siempre hemos sido fanáticamente anti-PC. Creemos en la hermandad Mac. A veces le envío e-mails cariñosos y le escribo el tipo de cosas que no me atrevo a decirle en persona (...) Cuando no podemos estar juntos, chateamos vía Messenger. (2006:128)

Como en el caso de Pablo, la tecnología propicia conductas y formas afectivas que, sin ella, no existirían. Esta pareja ha conseguido crear un mundo autónomo, sin apenas injerencias del exterior, responsabilidades, ni sacrificios, completamente lúdico y erótico. Hasta que en un curso de cine conocen a una pareja bastante mayor que ellos: tampoco tienen hijos pero, en su caso, poseen un gato al que adoran; esta nueva pareja vive completamente ajena al mundo de la informática, así que el protagonista les regala un ordenador y se ofrece para enseñarles a navegar por internet. Durante la primera clase, el gato enferma y un veterinario de urgencias les comunica que tendrá que sacrificarlo. Anta la mirada atónita del visitante, la pareja mayor se derrumba; a él le tocará consolar a la mujer. Cuando ella se levanta y vuelve a la habitación donde se encuentran su marido y la gata muerta, el protagonista se queda en el sofá «intentando recuperar aquello que acabo de perder» (140). Trata de salir de la casa pero no acierta a abrir la reja. Fuera llueve y es de noche.

El final del relato narra de manera más o menos simbólica un cortocircuito en su sistema de valores: el pinchazo de la burbuja posmoderna en que vivía el personaje fanático de Apple; la salida del mundo esterilizado supone su ingreso en la realidad del dolor. Al contemplar el sufrimiento humano por la pérdida de otro ser vivo, algo se quiebra en su interior y Fuguet nos da entender que se queda encerrado en esa grieta que

se acaba de abrir bajo sus pies. «Hijos», al contrario que el resto de piezas del escritor chileno, sí muestra una tensión entre la tecnología y lo humano, ficción y realidad, individuo y sociedad y el mundo autosuficiente y hermético del adolescente frente al mundo cargado de responsabilidades y sobreexpuesto del adulto. En este eje de dicotomías podrían encajar, respectivamente, varias parejas de la obra de Puig, como son Molina frente a Valentín, Ana frente a Pozzi, Totó frente a Beto. No obstante, hay que matizar que el universo que habitan los protagonistas al comienzo, si bien tiene tintes de ingenuidad, no aparece en absoluto como un espacio de alienación o pérdida de sensibilidad, sino como una plataforma que favorece un cambio de modelo; en ese sentido Brown habla «the arrival of a new kind of posthuman, one that combines both mass media technology with a heteronormative nuclear family» (2010: 169)⁵⁴.

En las novelas de Puig, la sofisticación de los artefactos es mucho menor, pero eso no evita que su función sea análoga a la que cumplen en Fuguet. La tecnología, por entonces en fase embrionaria, sirve ya para acotar el espacio en torno al individuo, fijar su marco de acción de la novela y, sobre todo, cartografiar el territorio a fin de inventariar hasta sus más recónditos secretos. La primera vez que aparece la radio en *Boquitas pintadas* suena un programa sobre tangos y boleros, géneros ambos especializados en desventuras sentimentales, acompañando al momento en que Nené, tras escribir una carta a la madre de Juan Carlos, se deja llevar por la nostalgia y fantasea ante el espejo probándose peinados de cuando era más joven (15)⁵⁵. En la siguiente carta a la señora Leonor, Nené adjunta un recorte de la revista *Nuestra vecindad* que reseña una reunión de sociedad en la que se cuenta que ella fue elegida reina de la Primavera y bailó con Juan Carlos. La noticia, inscrita en principio en un medio de comunicación reproducido en serie, como un objeto duchampiano, cobra nuevo sentido al ser recortado de su contexto original: se convierte en un recuerdo personal, más cercano a la intimidad del diario que a la generalidad de la prensa, rompiendo así la lógica de su reproducción seriada original. La ambivalencia de los medios de comunicación en la supuesta dicotomía público/privado es una constante en Puig. Pauls apunta más lejos en esa dirección: «Esa es una de las cosas más interesantes

⁵⁴ Brown habla «de la llegada de un nuevo tipo de poshumano, que combina tecnología de masas con un núcleo familiar heteronormativo» (traducción del autor).

⁵⁵ Otros usos de la radio, como el programa sobre tango que se intercala en el monólogo interior de la Raba o la radionovela que escuchan Mabel y Nené, ejemplos ambos en los que el medio interactúa con el subconsciente y las emociones de los personajes, ya han sido analizados exhaustivamente en anteriores capítulos.

de Puig, que la intimidad no afirme una separación entre lo íntimo y lo público, sino que más bien en la intimidad ya esté un cierto valor de utopía histórica» (2009b: 385).

El borramiento de fronteras entre lo público y lo privado será uno de los ejes fundamentales de la cultura de masas a lo largo de los 90 a partir de formatos como la telerrealidad, los *talk shows* o a través de las redes sociales. El germen lo encontramos ya en las cartas de Mabel a la consultora sentimental de *Mundo femenino* y en los recortes de fotos de actrices y moda que el mismo personaje hace de la revista. Son dos ejemplos que trabajan la misma lógica pero en sentidos opuestos: el primero representa la exposición pública de lo privado, el segundo la apropiación íntima de lo público.

La tercera entrega se abre con una descripción de las fotografías de un álbum, recurso que también se empleará al retratar el cuarto de Mabel. Puig emplea un narrador objetivo que, como una cámara, no comenta ni interpreta las imágenes, sino que reproduce verbalmente su contenido. El recurso aparece como el equivalente contemporáneo a los exhaustivos repasos a la infancia de los protagonistas en la novela decimonónica, pero esa indagación ahora se realiza de modo indirecto, aceptando la mediatización en el recuerdo de imágenes reproducidas técnicamente. Son las ropas, las miradas, las posturas y los escenarios los que nos aportarán la información sobre el pasado de los personajes.

Desde esta perspectiva, *Cae la noche tropical* puede ser leída como una arqueología del teléfono. En 78 ocasiones aparece nombrado el aparato. La novela recoge una normativa social respecto a sus usos y un registro de hábitos, su impronta en las formas de sociabilidad y su capacidad de mediación en los sentimientos de los usuarios. El teléfono constituye el centro de gravitación de Silvia, quien espera con desesperación casi patológica la llamada de su amante y, en consecuencia, el objeto estará también muy presente en las conversaciones de Nidia y Luci, que se entretienen chismorreando sobre la vida de la vecina.

La primera vez que el hombre llama a Silvia lo hace con el fin de asegurarse que anotó el número correctamente (39). La llamada supone una muestra de interés y el amante, consciente de que eso podría dejarle en una situación de inferioridad, decide parapetarse tras una excusa. Aplicando idéntica estrategia, una vez que suena el aparato, ella lo deja sonar un par de veces para «demostrar que no estaba al lado pendiente de la

llamada» (45); luego resulta que era un número equivocado. Una coyuntura técnica le genera al personaje, en este caso, enorme desazón, ya que vive el error como una ocasión perdida que la obliga a enfrentarse a sus expectativas desmesuradas.

Silvia, terapeuta de profesión, coloca el contestador automático mientras atiende a los pacientes, pero desde que este hombre aterriza en su vida, lo desconecta en el descanso entre uno y otro para poder atender ella misma. En uno de esos descansos abandona la consulta para recoger el correo y suena el teléfono; corre «como una condenada», pero no alcanza a responder y, en consecuencia, «se quería golpear la cabeza contra la pared» (43). Silvia no sale a pasear con sus amigas por miedo a desatender el teléfono, ni apenas las llama por temor a ocupar la línea. No satisfecha con eso, le pide a Luci que, mientras ella esté fuera, se instale en su casa para que, en caso de que llamara alguien, tuviera que identificarse (48). El artefacto se va convirtiendo en el centro de sus ansiedades, en el rector de sus tiempos y actividades y deteriora sus relaciones sociales, hasta acabar siendo el símbolo de un fracaso vital: «He viajado, he tratado de adaptarme a diferentes países, los he estudiado, los he aprendido a querer tanto como a mi propia Argentina. Y no he conseguido más que esto, depender de un llamado telefónico, para poder seguir respirando» (119-120). La atención que concita desemboca prácticamente en devoción religiosa: «Pero es posible, Luci, que no la llame esa noche, puede ocurrir un milagro. Ya sabe cuál. Puede sonar el teléfono. Mi teléfono» (117). No obstante, en otros contextos y personajes su función es positiva, como es el caso de Nidia: «Yo cuando peor ando de ánimo lo llamo y charlo un rato por teléfono» (36).

Al teléfono como generador de determinados hábitos y caja de resonancia de las inseguridades y angustias personales, se suma el esbozo de un código sobre las implicaciones de sus distintos usos. A los desvelos de Silvia, Nidia contrapone: «Si no llamás a alguien por teléfono es porque no lo querés ver, y chau» (103). La separación espacial de los interlocutores, conectados tan solo por un hilo de voz, no es solo un contexto comunicativo, sino una variante operativa sobre los modos de la comunicación: «Eso tiene de bueno el teléfono, que una puede ser más categórica. En cambio, cuando les ves la cara que ponen, de preocupación, de miedo por la vida de una, ahí una se ablanda, no los quiere ver sufrir» (132-133). Y, del mismo modo: «De

Buenos Aires ninguno escribe, agarran el teléfono y con eso resuelven todo. Pero por teléfono uno está nervioso y no dice lo principal» (186).

El sonido del aparato, en teoría un mero requisito técnico para posibilitar la auténtica comunicación, puede también, según el momento, estar por sí mismo cargado de sentido: «Bueno, yo estaba muy disgustada con la llamada del Nene, y ya dispuesta a agarrar papel y lapicera para cantarle unas cuantas cuando sonó el teléfono. Eran casi las diez de la noche, así que primero pensé en vos, claro, pero en seguida saqué la cuenta que allá serían las dos de la mañana. Y mejor que no fueras vos en ese caso, porque a las dos de la mañana no se agarra el teléfono para dar buenas noticias» (155).

La novela plantea también, aunque con menor exhaustividad, una serie de reflexiones sobre los usos de la televisión y las connotaciones que esta ha ido desarrollando a través de las prácticas de los espectadores. Dicho de otro modo, los usos acaban determinando su significado. En *Cae la noche tropical* aparece también un matrimonio algo desgastado por la rutina: ella está siempre pegada a la televisión. El marido, cansado de esa situación, amenaza con vender el aparato y ella se echa a llorar. Luego se arrepiente y pasa a verla con ella. Discuten sobre si debe verse con la luz encendida o apagada y ya solo conversan durante la publicidad (25). Cuando Luci se vuelve a Río, Nidia traslada la tele a su cuarto, el espacio más íntimo de la casa, ya que de alguna manera, aspirar a rellenar el vacío de su hermana con el aparato. Este lo utiliza además para «practicar portugués» y así poder integrarse mejor en el país (157).

Encontramos en Puig otros usos de la tecnología, aunque menos relevantes para la analogía con Alberto Fuguet. En *The Buenos Aires affair* se emplea una manera de narrar completamente influida por la mirada de la cámara y otros aparatos capaces de registrar fidedignamente las voces, como puede ser la grabadora. También los periódicos se intercalan con los pensamientos de los personajes. Pero en este caso, al tiempo que sirven para escarbar en su intimidad, están puestos al servicio del género policiaco y de la revelación de los secretos de la trama. *Pubis angelical* presenta también otra variante: en su caso retrata un mundo hipertecnológico como parte de las ensoñaciones de Ana, contadas en clave de ciencia ficción; aquí, de nuevo, estaría al servicio del género, con vocación de denuncia de las sociedades totalitarias y patriarcales y no tanto como nueva vía de acceso a la privacidad de los personajes.

El beso de la mujer araña representa un uso particular de la tecnología que, al mismo tiempo, es paradigmático del autor. En ella encontramos la reproducción de informes, pero no es eso de lo que se trata. Pauls ha notado que es mérito de Puig el «haber liberado las potencias de la palabra haciendo hablar a la literatura con todos los idiomas que no le pertenecen» (2006a: 39). La palabra, en esta novela, proyecta 24 imágenes por segundo y habla el lenguaje del cinematógrafo.

Puig supo captar algo que en el momento histórico de Fuguet quizás ya fuera más evidente: que la tecnología sería capaz de determinar no solo las formas de la cultura sino los ritos sentimentales y, aún más, la propia materia de las emociones. Estos autores, a los que se suman Edmundo Paz Soldán, Rodrigo Fresán, Dani Umpi y Alejandro López, reemplazaron lo real maravilloso por lo tecnológico maravilloso. Su extensa democratización, su renovación perpetua y el nivel de especialización alcanzado por nuestra sociedad, alejan de nuestra comprensión el impacto que generaron las primeras apariciones de este tipo de aparatos: «El del *aura tecnológica*, que define a lo maravilloso moderno, donde la desaparición de los “hilos”, que eran indispensables al telégrafo y al teléfono, convierte a las transmisiones en una verdadera comunicación inmaterial. Las explicaciones técnicas no cierran la brecha entre los comienzos de una tecnología asombrosa y los límites inmateriales que esa tecnología traspasa» (Sarlo 1992: 132).

4.4.2. Extradiegética:

Acefalia narrativa

La desaparición de los «hilos» enunciada por Sarlo, que dotaba a los nuevos aparatos de un «aura tecnológica» haciéndolos rentables en términos literarios, tiene su reverberación en el plano extradiegético; es decir, que además de aparecer como motivos narrativos, encuentran su analogía en los modos de narrar, afectando a la instancia última de la obra. Podemos definir así las de Puig como narraciones *wireless* o sin cables, hechas de voces que se transmiten como ondas o aparecen recortadas en un documento por la mano invisible del montador.

Como ha señalado Christian Gundermann, este es uno de los puntos de mayor contacto entre ambos escritores: «Puig es lo que Echevarren, con Lévi-Strauss, ha tildado de *bricoleur*. Este es el préstamo más obvio que recibe Fuguet de Puig cuando Fuguet se caracteriza a sí mismo como escritor *trash* (2001). *Las películas de mi vida* abre con una cita de la escritora Ana María del Río que antecede a un monólogo interior de Beltrán Soler; luego una cita de Charles Richter y un diálogo; después de una cita de R.H. Blyth, y tras un epígrafe que detalla el día, su ubicación y la hora exacta, reaparece la voz del protagonista. A continuación aparece su currículum vitae, sin aparente conexión con el resto y sin que Beltrán anuncie o justifique su inclusión. El sistema de capítulos y los epígrafes que registran los detalles en tono burocrático y objetivo recuerdan al de una máquina y hacen pensar en una instancia diegética, apenas perceptible que ordena los distintos tipos de documentos. El procedimiento remite a la totalidad de las novelas de Puig, salvo *Sangre de amor correspondido*.

En algunos cuentos de *Cortos* esa variedad está más marcada por la multiplicidad de códigos que por la heterotextualidad. *Missing* sigue el modelo de Puig, pero también presenta una divergencia notable. El narrador de la novela, el avatar para la ficción de Alberto Fuguet, ejerce explícitamente las funciones de montador, sustituyendo a la mano invisible que opera en Puig. La obra recoge y reproduce fragmentos de otros libros y artículos de prensa —auténticos—, cartas, emails y grabaciones —presuntamente verídicos—, monólogos interiores y diálogos —inspirados en la narración real de Carlos—. *Missing* es la *Maldición eterna a quien lea estás páginas o la Sangre de amor correspondido* de Fuguet, solo que versión «novela en marcha». En la génesis de la obra está el vampirismo sobre la vida de otro, grabando y apresando sus palabras como punto de partida de la escritura propia. La diferencia reside en que Puig estableció una relación contractual y monetaria, ejerciendo de narrador-proxenetista y Fuguet debe salir en busca de su presa, que es a su vez un familiar, lo que añade una veta detectivesca y melodramática, al tiempo que le permite abrir un espacio metaficcional. La estrategia de la acefalía narrativa tiene que ver con el afán de registro del investigador, pero también sirve de contrapunto frío al saqueo de la intimidad.

Sin duda, el ejemplo más llamativo es en el que Fuguet apuesta por ser más Puig que Puig y reformula el oficio de escritor para convertirse en un montador puro, es decir, aquel que trabaja con materiales ajenos. De hecho, la misma portada de *Mi cuerpo es*

una celda, resulta transgresora con las instancias tradicionales. Por un lado, lleva el subtítulo *Una autobiografía* y el que aparece en primer lugar es el nombre de Andrés Caicedo. No obstante, en una esquina, encontramos: «Alberto Fuguet, Dirección y montaje». Las únicas palabras en el libro escritas por el autor chileno son los agradecimientos y las breves aclaraciones sobre la procedencia de algún fragmento; el resto son textos escritos por el propio Caicedo y que pertenecen a distintos géneros, como el diario personal, las epístolas o las críticas cinematográficas. Estos tres, los más representativos, engarzan claramente con la poética Puig. El último remite a su pasión vital y al salpicado pop de sus novelas, mientras que los otros dos son el centro de sus dispositivos narrativos. No tanto por su utilización directa —más frecuente en las primeras novelas—, como por el territorio y el tono que demarcan. A este respecto, las palabras de Pauls sobre Puig, sirven también para el Fuguet de *Mi cuerpo es una celda*, el de *Missing* y, en menor medida, el de *Las películas de mi vida*: lo que Puig hizo «desde su primera novela, *La traición de Rita Hayworth*, fue atentar contra la intimidad: husmear, inmiscuirse, interceptar comunicaciones privadas, irrumpir en archivos personales, descorrer telones, restablecer verdades escamoteadas, sacar conexiones a la luz, exhumar secretos innobles o desoladores. Puig es el gran desenmascarador, el que niega la sombra, el dissipador de opacidades» (2009b: 380-81).

Mi cuerpo es una celda representa la venganza de Puig sobre el Onetti que cuestionaba su estilo. Este libro, de ecos duchampianos, cuestiona la noción de autoría desde su misma ontología al tiempo que la recontextualiza en el marco de la reproductibilidad (copia, el refrito y el *creative commons*). En este sentido, el escritor Iván Thays ve claramente la analogía entre los autores argentino y el chileno:

Lo que Fuguet ha descubierto es algo que jamás pretendió hacer: que la vida de cualquier sujeto puede resultar atractiva e incluso intensa cuando detrás de él hay un buen montaje. Este libro es lo más Puig que he leído en mi vida. Las cartas intrascendentes, las lamentaciones adolescentes en sus páginas de diarios y las impresionistas críticas de cine empiezan a adquirir sentido al aparecer montadas una sobre otras, del mismo modo como las fotografías más anodinas de alguien podrían adquirir significado hasta épico si son filmadas por un director genial, con un soundtrack motivador y un montaje inteligente. (2009)

Se trata de la reconversión de la visión moderna, heredada del romanticismo, del escritor como creador *ex nihilo*, a la visión posmoderna del escritor como disyóquey. En esta nueva coyuntura, parece legítimo preguntarse, ¿puede ser el autor de un libro quien siquiera escribió un 1% de él? Las nuevas formas de creación parecen cuestionar todo

concepto de autoría, anclado todavía a la noción de genialidad y a otra extraliteraria como es la de los derechos. No obstante, para responder, ateniéndonos al caso de Fuguet, no hace falta llegar tan lejos. No es el estilo aquí lo que hace al autor, pero sí la disposición: en la selección y el orden de los materiales se encuentra el subtexto de la obra y, en última instancia, su sentido. Como señala Marieta Gargatagli, «la ausencia de narrador representa del modo más fiel posible como se articula el lenguaje del cine» (2004: 27) y precisamente una de las enseñanzas de Eisenstein fue la técnica de montaje como productora de significados. Las palabras de Cozarinsky, orientadas en principio al chisme, sirven para entender tanto el proceso creativo de Fuguet como el de Puig: así, los fragmentos y textos escogidos funcionarían como «reflectores» o «ficelles», «su intervención está presidida por un mismo terror: el autor ante su propia voz; por una sola manía: la de escamotear la persona de ese autor a través de los obstáculos serviciales que él mismo ordena para dirigir el curso de su narración» (2005: 31).

Los ejemplos más notables de Puig, en este sentido, son *La traición de Rita Hayworth*, *Boquitas pintadas* y *The Buenos Aires affair*. En ellos, especialmente en estas dos últimas, el nivel de heterotextualidad es altísimo. El recurso literario de fingir una narración sin conciencia funciona de modo análogo a la reproducción mecánica que facilita la tecnología. De ahí que Puig estrangule no solo la voz del narrador sino que, en muchos casos, escoja tipos de textos que tienden a estrangular, a su vez, la propia voz autoral, como los informes, las efemérides, las listas, las grabaciones, noticias periodísticas, etcétera. La apuesta de Puig es por la recontextualización, el distanciamiento, la ruptura de jerarquías y las tensiones intertextuales. Así se explica la compresión de mensajes de alto contenido emocional —la muerte de Juan Carlos o el asesinato de Pancho— en registros formularios. Como si, al tiempo que quisiera borrar las huellas de su mano, tratara de borrar también las de sus mediadores.

Esta mecanización de la narración se manifiesta de muy diversas maneras en la obra del escritor argentino. La tercera entrega de *Boquitas pintadas* recoge diversas entradas de una agenda, que incluye también el Santo Oral, escritas con un estilo conciso y sistemático. La cuarta entrega presenta la rutina de los personajes como si fuera un robot quien hubiera realizado el registro, detallando la hora cada tanto y con precisiones del tipo: «Tardó 37 minutos en componer el peinado diario y maquillarse» (53). Otra estrategia, presente también en *The Buenos Aires affair* es la de exteriorizar los

pensamientos y sentimientos de personajes a través de fórmulas serializadas que remiten a los test de las revistas rosa: «¿Cuál era en ese momento su mayor deseo?» «¿Cuál era en ese momento su temor más grande?» (135).

Recuperando las palabras que Bourdieu dedicara a Flaubert, podemos afirmar que Puig crea un «"espacio agregativo"», rechazo de la construcción piramidal (2002: 173). El borramiento de la instancia narradora ofrece banda ancha para el flujo de voces y el registro oral. Fuguet, salvo en algunos cuentos, no llega a utilizar el diálogo puro como se emplea en *Cae la noche tropical* pero, aún así, las analogías con Puig son claras. Muchos de los diálogos de *Aeropuertos* apenas cuentan con acotaciones y, fuera de estas, las únicas apariciones del narrador recuerdan a las intervenciones del narrador cámara en la primera entrega de *Boquitas pintadas* que seguían a cada carta. Las barras de separación entre diálogos, a su vez, remiten a las de *El beso de la mujer araña*, que funcionaban con fundidos a negro.

En esa línea apuntaban las reflexiones de Aira sobre el escritor argentino: «Toda su obra tiende al negro más opaco, inclusive su técnica. Su peculiaridad más notoria, la puesta en escena de voces desnudas, fue un recurso para hacer visible la oscuridad alrededor del discurso» (1991: 28). En Puig, y en Fuguet en menor medida, los documentos y las voces parecen flotar, a veces acotados por marcos espaciotemporales y otras directamente sobre un espacio negro, con vínculos de sentido a través del subtexto pero sin cables visibles, de modo acumulativo, suprimiendo aparentemente, como auguraba McLuhan que harían los medios electrónicos, «la premisa de causa y efecto» (1977: 22).

La página pantalla

Las películas de mi vida, en la edición de Rayo, filial de Harper Collins encargada del ámbito hispanohablante en Estados Unidos, presenta algunas variaciones en el aspecto gráfico. Tanto en las páginas entre capítulos donde se ubican los epígrafes, como en los inicios de capítulo, aparecen reproducidas las bandas de una tira de celuloide. En este último caso las tiras enmarcan el texto creando una figura híbrida que representa, de manera simbólica, el carácter intermedial de la novela.

En *Cortos*, el título de cada relato viene acompañado de una imagen que inscribe la pieza en un cronotopo determinado. En las fotos no aparecen personas sino espacios vacíos, funcionan por tanto como esas escenas que tradicionalmente emplean las teleseries, también algunas películas, para enmarcar cada trama y ubicar al espectador. En «Prueba de aptitud» encontramos el dibujo de un lápiz separando cada apartado. El objeto, de una rusticidad sorprendente para el universo Fuguet, remite al medio escolar en el que se desarrolla el relato. Es quizás la pieza del libro donde menor importancia tienen la tecnología y la cultura de masas y así lo representa el objeto. En «Santiago» tanto el apartado de la *sitcom* como el *flashback* que experimenta el personaje se cuentan alterando la diagramación, que imitará la de un guion de cine. Este recurso que de nuevo busca explorar las texturas híbridas será empleado con cierta frecuencia por el autor.

«Hijos» da un pequeño paso más. La separación entre capítulos viene señalada por un número enmarcado en un ordenador. El símbolo apunta al centro del conflicto del cuento. Además, para separar los distintos apartados dentro de cada capítulo el lector se encuentra con el logotipo de la marca Apple. Resulta imposible saber si es el propio narrador quien se ha definido como miembro de la hermandad Mac o una instancia diegética no marcada. En cualquier caso, la estrategia trasciende el habitual *name dropping* para apostar por la textura híbrida, pero en este caso no entre literatura y cine, sino entre literatura y publicidad. No se trata aquí del logotipo de una empresa inventada que aporte verosimilitud a la atmósfera del cuento, sino a un icono real que, sea esa su intención o no, difundirá el emblema de la marca, sin comprometer, eso sí, su independencia creativa.

En un capítulo de *Missing*, el narrador reproduce varios «Apuntes y escritos tomados en esa fecha» (61). El principio de cada anotación emplea una tipografía que imita la escritura a mano en la que originariamente fue realizada. También la carta que se incluye modifica su tipografía, en este caso por analogía con la máquina de escribir.

Todos estos son, no obstante, ejemplos más o menos anecdóticos, que apuntan en una dirección que no terminan de explorar: el camino hacia la transmedialidad. Frente a las referencias intermediales —fenómeno de transgresión de las fronteras de un determinado medio—, y a lo multimedia — «adaptación de un mismo contenido a diversos soportes, tales como libros, películas, series de televisión o videojuegos, a los

que cualquier persona se puede asomar en forma independiente» (Haye 2011)—, la transmedialidad «procura construir una experiencia inmersiva que se ve favorecida porque el motivo central del relato alcanza extensiones en plataformas diferentes a la original, las cuales se ofrecen como múltiples puntos de entrada, añaden algo más a la historia y generan un ámbito narrativo envolvente» (Haye 2011). *Aeropuertos*, en este sentido, constituye el paso más decidido del autor por esta senda.

En cuanto a las referencias intermediales, Fuguet realiza un giro importante para solidarizar dos dispositivos que la contemporaneidad ya está haciendo converger: la página y la pantalla. Pablo le manda un vídeo a su madre porque piensa en suicidarse y quiere despedirse de ella. El narrador describe la escena que aparece en la pantalla del ordenador donde lo está viendo Francisca, pero a continuación reproduce el monólogo alterando la diagramación tradicional del texto: este aparece enmarcado en un cuadro de diálogo de un Mac, bajo el epígrafe «despedida 1_ciber.mov» (136). La página se convierte así en la interfaz de un ordenador.

Este recurso abre un camino que tiende tímidamente hacia la transmedialidad. Por el momento, *Aeropuertos* realiza otra tentativa que tampoco puede ser plenamente inscrita en esta nueva disciplina, aunque apunta hacia ella. Para el lanzamiento de la novela, Fuguet rodó un tráiler en el que aparecen escenas de aeropuertos y presuntos fragmentos de la novela escritos en pasajes de vuelo. Sería exagerado decir que el anuncio aporta un significado complementario a la novela, cosa que sí justificaría su catalogación como narración transmedial, pero ya señala hacia la multiplicidad de soportes como la técnica más apropiada para reflejar el universo del autor.

En este sentido, las nuevas tecnologías comportan una reestructuración que modificará las formas de la creación contemporánea: la noción de formato pasa a ser algo convertible y adaptable de un dispositivo a otro, cuyo último paso está destinado a ser la unificación total de soportes. Este cambio, por supuesto, no está circunscrito a una cuestión técnica sino que modificará la mismísima genética de la creación tal y como la hemos conocido hasta ahora. Las referencias intermediales de Puig, hace ya más de cuarenta años, y más recientemente las de Fuguet, han supuesto tímidos acercamientos a este nuevo campo aún por desarrollar.

4.5. Intimidad

4.5.1. Célula familiar: las figuras del padre y la madre

Se ha puesto especial énfasis en mostrar que la tecnología, tanto en Puig como en Fuguet, no está al servicio de la creación de una distopía, sino que se encaja en una atmósfera realista con la función de hurgar en la intimidad de los personajes. En una de sus vertientes, la tecnología ha servido para instaurar la sociedad de la imagen: «Ubiquitous logos, cultural centers that look like gigantic video games, photos that bring politics as usual to a standstill, videotaped calls to war that circulate the globe in a matter of minutes, civic debate that takes place through bumper stickers, millions of self-broadcasts on YouTube: ours is the age of the image, not the word» (Reber 2010: 70)⁵⁶.

No obstante, como se ha venido analizando, no solo los nuevos formatos se hacen cargo del giro de la palabra hacia la imagen, también la literatura. *Las películas de mi vida* y *El beso de la mujer araña* dan buena cuenta de ello. Según defiende Diedra Reber, puede establecerse un vínculo entre el carácter visual de dichas novelas y su tono emocional: «Are there ways in which written narrative strategies privilege image over word? I argue that there are and that they are representative of an epistemic shift from reason to affect that is paralleled by a shift from word to image» (2010: 68)⁵⁷. De este modo, la fantasía final de Valentín, en la que sueña con una mujer araña, que no es otra cosa que la proyección de sus deseos, puede interpretarse como el resultado orgánico de un proceso en el que pasa de ser un oyente empático a un sujeto sexualmente activo, cuya progresiva asimilación de sí mismo se describe a través de la dimensión cinematográfica. Su caso es análogo al de Beltrán quien, gracias a la revisión de las películas de su infancia, se atreve a volver a Encino incluso se arriesga, tras años de incomunicación, a llamar a su padre para proponerle ir al cine. La tecnología se encuentra pues en relación con lo que llamaremos el *encuadre* de las novelas, es decir,

⁵⁶ Logos ubicuos, centros culturales que parecen inmensos video juegos, fotos que retratan a la política en un estado de parálisis permanente, declaraciones de guerra grabadas en video que circulan por todo el globo en cuestión de minutos, un debate cívico que discurre entre pegatinas para el automóvil, millones de autodifusiones en YouTube: la nuestra es la época de la imagen, no de la palabra (traducción del autor).

⁵⁷ ¿Existen maneras en las estrategias narrativas escritas puedan privilegiar la imagen sobre la palabra? Yo defiendo que sí existen y que son representativas de un giro epistémico de la razón a la emoción que tiene su reflejo en un giro de la palabra a la imagen (traducción del autor).

las relaciones personales tematizadas o la composición de la célula que protagoniza la novela. Aunque la ciencia ficción tienda a centrarse en la figura de un héroe, suele tener un encuadre social. En estos dos novelistas, en cambio, el encuadre es mucho más cerrado.

Podría decirse que Puig sí aborda la sociedad en *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas pintadas*, aunque este retrato estaría en tensión con el de la familia y la pareja, ambos, a su vez, casi indistinguibles. Las células bimembres protagonizan *El beso de la mujer araña*, *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, *Pubis angelical* y *Cae la noche tropical*; los vínculos de esas relaciones alternarán, fundamentalmente, entre el amor y lo familiar. *Sangre de amor correspondido* y *The Buenos Aires affair*, aunque con un campo algo más amplio, también oscila entre estos dos lazos.

En Fuguet también encontramos dos primeras novelas donde el encuadre es más abierto. *Mala onda* y *Por favor, rebobinar* se nutren tanto de la célula familiar como de la social. *Las películas de mi vida* se inscribe ya sin titubeos en la primera; también *Missing* y *Aeropuertos*. La principal semejanza entre ambos autores en su indagación sobre estos vínculos son las figuras paterna y materna. El padre en Fuguet parte como una figura ideal en la que los hijos proyectan cualidades casi heroicas, generalmente moduladas a través de la cultura *mainstream*. Así se sucede en *Por favor, rebobinar*: «Lo que yo quería, Toyo, era un viejo como los de la tele. Como ese comercial de Nescafé en que el tipo va pescar con su viejo» (1997: 269). También en *Las películas de mi vida*:

Con el tiempo mi padre se fue transformando en Steve McQueen. Al menos yo lo recuerdo como Steve McQueen: esos anteojos de sol cuadrados, las patillas, sus camisetas rayadas. Supongo que eso le podría gustar si se enterara de que cuando pienso en él se me viene la imagen del rey del *cool*, el tipo lacónico, libre, a cargo de sí mismo, *self-made*, que más que querer a las mujeres quería que ellas lo quisieran. (2005: 79)

No habrá padre en Fuguet capaz de satisfacer las expectativas puestas en él: «Mi padre siempre me trata de “cabrito”. Me hincha las pelotas con eso de “cabrito”, Su obsesión es ligar en la calle. Dispara de chincol a jote. Lleva a todas las que le hacen dedo, intenta agarrar dónde y cómo pueda. Y siempre trata de embarcarme en *affairs* que ni me interesan» (1991: 48); «Mi padre era un hijo de puta» (2006: 96). A Pablo su padre «no le parecía un tipo malo, sólo un tipo básico. Si nunca le envió plata, si vivió

casi un año en Sao Paulo sin avisar, si nunca se enteró de tal o cual enfermedad, no era de perverso o porque se quería vengar o porque le daba lata, sino porque para Álvaro, Pablo simplemente era tema» (2011: 143). El catálogo de defectos es inabarcable; en Fuguet hay padres alcohólicos, indiferentes, maltratadores, egoístas, inmaduros, insensibles, huidos, infieles, etcétera. El padre en Puig cumple una figura similar, especialmente en *La traición de Rita Hayworth*, donde también aparecen padres obsesivos, insensibles, infieles, maltratadores, represivos, etcétera. La analogía se acentúa en el pasaje de *Por favor, rebobinar* en el que el padre lleva a Lucas a ver una película de coches y que recuerda a la relación de Berto con Toto: «La cinta se me hizo eterna y no entendí nada. Era incapaz de saber en qué auto corría McQueen. Aburrido a más no poder, me quedé profundamente dormido. Y mi padre, estoy seguro, quedó profundamente decepcionado. Igual debe ser un rollo complejo: que tu primer hijo te salga *freak*, siempre cerca de la mamá, que raye con *Dumbo* y no con *Las 24 horas de Le Mans*» (1997: 37). Lucas percibe la frustración de su padre y eso comenzará a generarle inseguridades.

Como ya se apunta en este fragmento, el rol de la madre será, por lo general, completamente antagónico: «Antes de que nos abandonara, cuando aún vivía en casa, mi padre tuvo varias mujeres, pero nunca las vimos. Las amigas de mi padre pertenecían a otro mundo, a un territorio que nos era desconocido. Mi madre, en cambio, era parte de nosotros» (2005: 19-20), «Mi papá siempre fue agresivo, violento, superexplosivo y orgulloso. Mi mamá era todo lo contrario. Siempre le perdonó todo» (2005: 110). La figura maternal, tanto en Puig como en Fuguet, suele representar la comprensión, la sensibilidad y le proporciona apoyo emocional y sustento afectivo al hijo. En algunas ocasiones este rol derivará en una agente algo invasiva, castradora y edípica. Así lo deja ver el episodio en el que Andoni se está masturbando en la ducha, su madre entra al baño y comienza a contarle una historia, pero el chico sigue con la masturbación hasta eyacular, mientras escucha a su madre; también son significativos los hechos de que se ducharan juntos y durmieran en la misma cama hasta su pubertad. Aunque no tan evidente, el complejo de Edipo aparece también en *Aeropuertos* en la relación entre Pablo y su madre: «¿Es posible vivir sin que nadie excepto tu mamá te trate bien o te admire?/ ¿O te toque?» (138), «Me paraliza tu cariño (...) Yo cacho que dependo demasiado de ti» (146). Un vínculo similar puede encontrarse en las relaciones de Toto y Molina con sus respectivas madres: «Porque, mirá, el cariño de mi mamá es lo único

bueno que he sentido en mi vida, porque ella me acepta como soy, me quiere así no más, como soy. Y eso es como un regalo que te hace el cielo, y es lo único que me ayuda a vivir, lo único» (1977b: 207). Ante la deserción de la figura paterna, los personajes de Puig y Fuguet encontrarán respaldo afectivo en la madre y modelos en la cultura de masas.

En palabras de Cristián Opazo, la narrativa de Alberto Fuguet debe ser considerada como «un proyecto escriturario que —ante todo— propone una (nueva) gramática de la masculinidad. O, de manera más puntual, una (nueva) retórica literaria por la cual callar y decir los desvíos del *género sexual*» (2009: 80). Puig, de alguna manera, sería su justo reverso: «La cita (de artefactos "inauténticos" como el cine o los tangos populares) dentro de un texto de ficción (las novelas de Puig) le permite a Puig armar lo que Echevarren llama "otra escena", un tipo de cortocircuito de proyecciones que tiene una meta estratégica: intervenir en y derrumbar los discursos que no le permiten un discurso propio a las mujeres y a los homosexuales» (Gundermann 2001). Aunque con intenciones diferentes, los dos autores indagan en la definición de la sexualidad del sujeto a través de la cultura de masas y del marco familiar. En *Mala onda* pueden rastrearse débiles ecos de homoerotismo entre Matías y Nacho, pero donde Fuguet aborda plenamente la homosexualidad es en *Por favor, rebobinar*, a través del personaje de Andoni (el resto de su obra se inscribe en el marco de la heteronormatividad). Igualmente, Puig se acerca al tema en las dos novelas en las que se da la presencia de la madre castradora.

Las células familiares resultantes de cada novela, esto es, el producto de las tensiones a las que la somete cada autor, es la gran diferencia entre ambos: mientras que en Fuguet los núcleos tienden a reintegrarse, en Puig dicha reunificación, cuando ocurre, solo es posible alterando el esquema tradicional. Matías regresa al hogar, Beltrán recupera contacto con su hermana y decide llamar a su padre; el álter ego de Fuguet en *Missing* recupera a su padre y a su tío y Pablo da señas de querer abrir una nueva etapa afectiva en su relación con su padre. En Puig, en cambio, las historias de amor de *Boquitas pintadas* y *El beso de la mujer araña* tienen un desenlace trágico, menos debido al azar que su misma imposibilidad. La de Larry y Ramírez por momentos parece una traslación de una relación paternofilial pero su desenlace será también aciago. Este será, no obstante, el modelo que tome Fuguet para *Aeropuertos*, como

prueba la cita inicial a la novela de Puig. En la obra del argentino hallamos dos finales felices: *Pubis angelical* es el que más acerca a la órbita de Fuguet ya que en él, a través de la ficción, Ana consigue salvarse y apunta a una posible restauración de los vínculos afectivos con sus hijas; en *Cae la noche tropical*, en cambio, Nidia para salvarse opta por renunciar a las relaciones con sus hijos a quienes, de alguna manera, sustituye por una «familia» que, aunque sin vínculos sanguíneos, le proporcionan el bienestar y el afecto que la biológica ha sido incapaz de ofrecerle. En Puig la familia suele ser el campo de partida de las tensiones, pero no el puerto de llegada.

4.5.2. Intimidad y política

Para abordar este punto, en primer lugar debe afirmarse que Puig es un autor mucho más político que Alberto Fuguet. No se encuentran en la obra del chileno novelas contra la dictadura tan contundentes como *El beso de la mujer araña*, ni con un debate ideológico como *Pubis angelical*, ni con personajes tan marcados por el exilio como el Ramírez de *Maldición eterna a quien lea estas páginas*. Tampoco los posicionamientos de los autores son equiparables. No obstante hay una actitud literaria en la que coinciden: el acercamiento a la política no de un modo directo sino como reverso de la intimidad, postura que los aleja de autores canónicos como Carlos Fuentes o Mario Vargas Llosa.

Las angustias adolescentes de Matías en *Mala Onda* aparecen frecuentemente contrapunteadas por la dictadura de Pinochet y su referéndum de 1980. La familia del protagonista es afín al caudillo, mientras que algunos de sus amigos planean huir del país. Matías, en cambio, parece flotar sobre la situación y cuando se posiciona es a través de motivos indirectos y no estrictamente ideológicos, como la música norteamericana, más accesible durante la dictadura, frente al folklore nacional de la era Allende. La política como entidad epidérmica que en realidad oculta otro tipo de sentimientos no es algo exclusivo de Matías, sino que parece hacerse extensivo a buena parte de los personajes. Por ejemplo su padre, cuando se pronuncia contra la ley para incentivar económicamente el regreso de los que huyeron de Allende, argumenta que el decreto premia a los cobardes en lugar de a los valientes que se quedaron. Matías, en cambio, advierte de que «no era un cuestión ideológica sino de envidia: de la envidia

que siente por ese BMW azul-cobalto que se trajo el tío Sandro» (101). Bajo el posicionamiento político se oculta la cultura de masas y el consumo, extendiendo sus tentáculos de seducción. En la misma línea, vemos a Matías fingiéndose allendista, «cuando, la verdad, ni siquiera sé lo que eso implica» (221), para agradar a su profesora.

Es importante recordar que *Mala onda* es, en realidad, el diario de Matías, el espacio donde este deja caer indistintamente sus preocupaciones y estímulos. Pauls destaca de este género el hecho de que

define la identidad como campo: todos los materiales nacen libres e iguales y tienen el mismo derecho de asilo en el diario, no hay jerarquías. Los grandes problemas de la historia pueden ocupar en el diario el mismo espacio que ocupa un dolor de muelas o un conflicto con el vecino, o un problema amoroso, o la compra de un objeto. Siempre me fascinó esa posibilidad de hiperdemocratizar los materiales del mundo. El hecho de que Kafka escriba en un renglón que acaba de declararse la Primera Guerra Mundial y que poco después anote «a la tarde fui a andar al gimnasio». (2009b: 386)

Esa es la idea que subyace en *Pubis angelical* y en *Mala onda*. Las disquisiciones de Ana sobre el peronismo se intercalan sin solución de continuidad con sus devaneos amorosos; su fantasía sobre W218 y LKJS sería la traslación de este planteamiento al relato de género, donde el drama romántico y la parábola política de ciencia ficción constituyen las dos caras de la misma moneda. En el caso de Matías, esa *hiperdemocratización* se simboliza, entre otras formas, en la escena en que el chico esta hojeando el periódico y pasa indistintamente por la noticia de un atentado en un supermercado, un artículo de opinión sobre el referéndum, la cartelera de espectáculos y una artículo sobre Miss Universo (260).

Hacia el final de la novela Matías dice comprender mejor a los que votan «sí» en la consulta porque, «ahora que lo sé, lo que más asusta es el cambio, la posibilidad de que todo se te quiebre, se hunda, que todo se te dé vueltas. Y cambie» (293). El discurso, evidentemente, es un desplazamiento de su epifanía emocional a una actitud política. Así, en *Mala onda*, la ideología no aparece construida como el campo incontaminado y de posicionamientos vehementes que siempre aspiró a ser, sino como un espacio más, mediatizado por la cultura de masas y sujeto a las tensiones emocionales de los personajes. El paradigma de esta actitud sería Molina, por su capacidad de despojar de ideología incluso artefactos ideológicos por naturaleza como los filmes de propaganda nazi, en virtud de la estética y las historias de amor, los productos que más le hacen

vibrar. Tanto en Puig como en Fuguet, la política aparece así como una pantalla más donde volcar las proyecciones sentimentales de los personajes. Valentín, la contracara de Molina, será la criatura que más resistencia oponga a esta tendencia y, precisamente por eso, su vehemencia aparece siempre en tensión, con una actitud más esforzada que convencida y constantemente asediada por Molina.

A pesar de sus estrategias análogas, el exilio marca una nota de distancia. Manuel Puig abandonó Argentina amenazado de muerte por la Triple A, mientras que la familia de los Fuguet partió a Estados Unidos por motivos que nada tuvieron que ver con la política. Este hecho biográfico tiene un claro reflejo en su literatura: Ramírez aparece traumatado por su época de militancia política contra la dictadura militar y, aun en Estados Unidos, vive devorado por el miedo. En la obra de Fuguet, en cambio, varios personajes aparecen marcados por su experiencia de emigrantes no exiliados, cuando sus compatriotas o algunos extranjeros románticos les niegan la simpatía por su atonía política. Hablando de su familia, Beltrán Soler explica en *Las películas de mi vida*:

Todos escaparon de Chile antes de que fuera necesario o loable o entendible o políticamente correcto. No arrancaron por política ni por ideales, no les pisó los talones la muerte ni la tortura. Tampoco fueron impulsados a fugarse al norte por hambre, sino por vergüenza. Mis tíos y sus primos y sus tíos y mis abuelos, y luego algunos otros parientes más lejanos, escaparon aterrados de convertirse en lo que de alguna manera se convirtieron: unos fracasados frente a las darnas y, peor, frente a sí mismos (64).

De nuevo la experiencia personal interfiere y neutraliza el compromiso político que siempre mantiene un punto ajeno o coyuntural ya que, a fin de cuentas, cuando la familia regresa a Chile, lo hace motivada en parte por la ley de Pinochet para que los compatriotas emigrantes regresen, a pesar de que su marcha nada tuvo que ver con Allende.

Missing, a través de una operación intertextual, supone el colofón a esta manera de abordar la política. Con el título, Fuguet alude inevitablemente a la película de Costa Gavras que narraba la desaparición de un periodista norteamericano en el Chile de Pinochet. Además, como se apuntaba anteriormente, en el Cono sur la palabra «desaparecido» posee fuertes connotaciones políticas ineludibles para quien la utilice. Al igual que en el relato «Perdido», el autor reformula el término como manera de adaptarlo al contexto actual en el que la desaparición tiene más que ver con la

desconexión de las formas de comunicación que con el terror de la dictadura. Desaparecer, ahora, parece decir Fuguet es una cuestión íntima y personal, no política o social.

La traslación de las desapariciones se hace también, en algunos pasajes, con tintes paródicos y políticamente incorrectos. El narrador de «Más estrellas que en el cielo» cuenta el corto de Lázaro, un amigo suyo que ha sido nominado al Óscar al mejor cortometraje: es la historia de un tipo marginal que nació la misma semana en que mataron a Víctor Jara. La voz en *off*, cuenta, está a cargo de «Eduardo “Venas Sangrantes” Galeano» (2006: 155). Su siguiente proyecto trata de «dos chicos, hijos de un militar, que descubren, de adolescentes, que sus padres fueron activistas asesinados durante la Operación Cóndor» (155). Cuando Lázaro les cuenta la historia, Gregory está tentado de rebautizar la película como *Querida, secuestre a los niños*, pero se contiene. A través de este capítulo Fuguet no realiza valoraciones políticas pero sí dispara contra la mitología de izquierdas, tratando de despojarla de su aura. La cultura de masas, desprovista de cualquier halo, sirve en este punto para rebajar la trascendencia del compromiso político. En la obra de Fuguet, como decía el personaje de Simón, «trascender está sobrevalorado».

Aunque en el caso de Puig la afirmación admitiría matices, puede decirse que ni en el caso del escritor argentino ni en el del chileno, la política es un territorio autónomo. El primero alcanza a testimoniar, de manera oblicua, la caída de las utopías —plasmada en el escepticismo de Molina y Ana—, mientras que los planteamientos del segundo serían más bien, como señalaba Volpi, descendencia de esa desilusión. La política, aunque en segundo plano, no llega a extinguirse en sus obras, simplemente debe aceptar la caída de su aura de exclusividad y su nueva condición de campo «democratizado», expuesto también a las radiaciones de la cultura de masas y a sus parodias banalizadoras. Aunque Puig no alcanzará la sátira, entre otras cosas por la posición de cercanía que adopta respecto de sus personajes, la creación de Valentín sí ha sido, para el campo latinoamericano, un referente en el desmontaje del mito del guerrillero. Nuevamente, no es su ideología lo que se cuestiona sino sus modos, sus imposturas y algunos valores asociados a su postura política. Valentín se impone a sí mismo el acorralamiento del placer por considerarlo una trampa burguesa, pero Molina le va embaucando con sus

narraciones hasta que el propio militante, seducido por intrigas melodramáticas, acaba reclamando más, más tramas, más detalles, más placer.

En conclusión, y aunque en el caso de Fuguet debe añadirse la variable de su afinidad con determinados planteamientos liberales, lo que ambos autores acometen no es una respuesta ideológica a la izquierda, sino una desmitificación y un despojamiento de ciertos modelos y zonas del territorio político, desatendiendo su dimensión pública para reintegrarlo en el campo de la intimidad de los personajes.

5. Manuel Puig en Pedro Lemebel

5.1. Cultura de masas

La idea fundamental que se va construyendo a lo largo de los distintos apartados dedicados a la cultura de masas es que, si bien los referentes de cada autor corresponden a épocas o a sensibilidades distintas, sus modos de empleo y la función que desempeñan en la obra presentan un claro vínculo con aquellos de Puig. En el caso particular de Pedro de Lemebel dicho vínculo es aún más claro, o más estrecho, ya que los referentes culturales son muy próximos a los del escritor argentino, sino coincidentes. El universo estético de *Tengo miedo torero* lo componen divas del Hollywood dorado como Grace Kelly o Jane Mansfield, revistas femeninas, tangos, baladas y boleros clásicos, que llegan a los personajes a través de la radio. La principal distancia entre los dos escritores será en la forma de rebasar estos iconos: donde Puig opta por el enfriamiento del estilo y el narrador, Lemebel opone un estilo barroco y capaz de engarzar con el tono de dichos referentes al tiempo que los desborda.

5.1.1. Usos extradiegéticos

Asimilación de códigos

Tengo miedo torero es, como el propio autor ha confesado, una novela directamente deudora de *El beso de la mujer araña*. Sin embargo, hay al menos dos aspectos en los que Lemebel marca un distanciamiento claro de su antecedente, manteniéndose fiel a su obra cronística anterior: el estilo y la instancia diegética. Y estas, en Puig, no son cuestiones menores. Puig posee un interruptor para que la visión del mundo de sus personajes, radiada por la cultura de masas, no se apodere de la totalidad de sus novelas; ese interruptor es el narrador. Ahí Puig interrumpe el circuito y apaga los tonos cálidos y sentimentales. El escritor argentino deja hablar a sus personajes cuanto quieren, pero no les deja narrar y, más importante, tampoco permite al narrador apoyarse en ellos en exceso. Frente a una narración expresionista, en la que el flujo de conciencia y el estilo indirecto libre cobran más protagonismo y su onda expansiva impregna el resto de

capas, su técnica basada en la pretendida objetividad del narrador cámara, sumada a otras estrategias de distanciamiento ya vistas, le ayuda a ubicarse a la distancia exacta de sus modelos culturales.

En *Tengo miedo torero*, en cambio, el narrador sirve como prolongación del universo sentimental de su protagonista, a través del estilo que Carlos Monsiváis definió como «barroco desclosetado»:

Acudo entonces a su pasión estilística que es también un arma ideológica: el barroco desclosetado, desarmonizado, que suele aprovisionarse de la moda femenina (¡ah las sensaciones envueltas en lamé dorado!), de la veneración de Hollywood y el kitsch, de las sesiones gastadas en oír canciones más bien horrendas, de lo más grotesco de la prensa del corazón y de la experiencia vicaria de las estrellas recicladas por el chisme, que es la cumbre de la mofa y el choteo. En su nivel más exacto todo en ese orbe, recreado notablemente por Lemebel, es paródico, y debe serlo si ya nadie sabe dónde quedó el original. (2007: 5)

Coincido en el amasijo de referentes que hay tras el estilo del autor y en que, en efecto, tras las torsiones a las que los somete Lemebel, es difícil reconocer con precisión el tono de los referentes originales; sin embargo, para aceptar que la parodia es la relación que establece con ellos, habría que poner antes todos los matices que se pusieron en el capítulo dedicado a Puig al abordar este asunto. Lo relevante aquí es analizar, toda vez que el estilo de Lemebel sí se hace eco de la visión de la Loca, mediante qué estrategias modula la asimilación de códigos. Pues bien, lo que Puig lograba *apagando* los mecanismos de contagio estilístico-sentimentales, Lemebel lo consigue saturándolos. Esta operación se aprecia de forma inmejorable en la secuencia final en la playa de Laguna Verde, clímax emocional de los protagonistas:

Y de pronto echó a correr como una chicuela al encuentro del encaje blanco que alisaba la playa. En la agitada carrera se quitó los zapatos y soltó los pinches imaginarios que sujetaban su ilusoria cabellera. Quería que ese paisaje la envolviera, la abrazara, la colmara, refrescándole el ardor quemante de su alma en prisa. Y Carlos fue tras ella, imitándola, sumándose irresponsable a ese efluvio amoroso. Y la alcanzó justo cuando una ola enana le encadenaba los pies, y fue doble el abrazo, fueron múltiples las pelusas de agua que chispearon la caída, porque cayeron anudados y riendo, luchando y rodando por la arena como dos niños que por fin se encuentran, dos chiquillos que jugando a la agresión disfrazan la caricia brusca que urge tocarse, anular ese abismo masculino de arenal y océano. (186)

La escena y el modo en que los personajes la interpretan⁵⁸ está claramente filtrada por modelos culturales previos. Si nos remitimos al Hollywood clásico, del que gusta la Loca, uno de los obvios referentes es la película *De aquí a la eternidad* y una de sus escenas más románticas, devenida icono pop: el beso de Burt Lancaster y Deborah Kerr sobre la arena, mientras los alcanza una ola. Él es militar y ella es la mujer de su superior, lo que convierte su beso en una transgresión y un arrebató pasional, teñido de melodrama. Y como telón de fondo el Pearl Harbor de la Segunda Guerra Mundial, es decir, un conflicto político que deja sentir la tragedia sobre los protagonistas, pero que limita y realza el amor a partes iguales. Los paralelismos con *Tengo miedo torero* son evidentes. La sensualidad de la arena y la fuerza de las olas han hecho de la playa un escenario muy prolífico y vigente en nuestros días para el melodrama, como prueba la película *Los abrazos rotos*, de Pedro Almodóvar.

No obstante, las escenas de amor en la playa —esto es, dos amantes besándose en la arena con el sol de fondo— son en sí mismas un icono pop, gracias en parte al subgénero postal romántica. Estas, más un cierto halo de folletín o culebrón, son las estampas y los referentes con los que el autor hila el desenlace de *Tengo miedo torero*. Lemebel requiere de dichos códigos porque solo dentro de ellos —ya que, no olvidemos, subordinan el principio de realidad al principio de placer— será posible el paroxismo de la sentimentalidad que lleva a los protagonistas a sopesar la posibilidad de un futuro común. El propio autor desgana sus referentes:

Por supuesto, esta novela tiene referentes literarios. Si tú me dices que recoge algo de *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig, te diría que por supuesto. Si yo no hubiera leído *El beso de la mujer araña* tal vez nunca habría escrito *Tengo miedo torero*. Y también, aunque un poco menos, mi novela tiene algún referente en *El lugar sin límites* de José Donoso, a pesar de que ésta es de otro tiempo. Evidentemente, *Tengo miedo torero* tiene que ver con estos referentes literarios como también otros cinematográficos. Yo escribí este libro pensando en un film, en un guión cinematográfico; es una puesta en escena, digamos. Por eso que tiene los diálogos entre la loca y el guerrillero tan como de película antigua; son diálogos romantizados a lo Corín Tellado, que funcionan como contraste a lo que está pasando en un país bajo terrible dictadura. (García-Corales 2005: 29)

⁵⁸ Dado que los personajes son conscientes de su actuación y que, por lo tanto, se quieren a través de referentes culturales previos, de acuerdo a la estructura propuesta en este trabajo de investigación, este pasaje debería analizarse en el apartado Efectos miméticos, dentro de 5.1.2 Usos intradieгéticos. No obstante, es una escena en la que se entrecruzan distintas fuerzas y se ha entendido como más conveniente para la progresión del análisis priorizar el trabajo que hay por encima de la narración con esos mismos referentes.

Efectivamente, los diálogos de los personajes parecen extraídos de una novela rosa: «Si pudiera morir antes de despertar, dijo ella» (186), «¿Cómo usted puede futurizar mi gran dolor, princesa?, dijo Carlos, sintiendo cómo el vaho de su boca escribía el diálogo en el telón del firmamento» (187). Pero, como revela la acotación que sigue a la última intervención, la voz del narrador se hace eco de ese tono y se lo apropia para sí. Lemebel carga tanto las tintas y reescribe con tal exactitud las líneas del icono *amantes en la playa* —melena al viento, la ola que encadena los tobillos, los enamorados que caen riendo y luchando— que bajo la calidez de su estilo —«ardor quemante de su alma en prisa» (186)— se adivina un cierto enfriamiento pop.

El enfriamiento proviene también de las referencias intermediales que, siguiendo la terminología propuesta por Irina O. Rajewski, pertenecerían al subgrupo *menção al sistema*, concretamente a los tipos de *evocación* y *simulación* (Caro Martín 2006: 19). Un ejemplo de la primera lo encontramos en la misma escena de la playa: «Y si la mirada abyecta de la gaviota que surcaba la altura hubiese sido una cámara de cine, la visión circular del pájaro sobre la bahía, les habría regalado un mundo» (186). Lemebel explicita el que se había manifestado como un medio latente a lo largo de la secuencia, tanto por los referentes culturales como por los modos narrativos. En el momento de introducir una visión panorámica, el narrador conecta lo que sería una aportación extradiegética con una figura interna a la diégesis como es la gaviota, de manera que resulte algo más orgánico, al tiempo que logra un efecto irónico —frío— derivado de la fusión del elemento tecnológico con el romántico-natural. Este recurso conecta directamente con un pasaje de *El beso de la mujer araña* en el que Molina le cuenta a Valentín el filme nazi: «Y la cámara vuelve a enfocar el jardín de plata, y vos estás ahí en el cine y hacete cuenta de que sos un pájaro que levanta el vuelo porque se va viendo desde arriba cada vez más chiquito el jardín» (63). Puig realiza el movimiento cronológicamente inverso por el que la literatura se apropia de los avances técnicos del cine en una operación en la que, finalmente, lejos de acercar posiciones, se ponen de relieve las distancias entre ambos campos y sus zonas de autonomía.

Las referencias del tipo *simulación* aparecen al emplear el escritor «estrategias que "imitan" procedimientos y convenciones fílmicas» (Caro Martín 2006: 19). El siguiente extracto de *Tengo miedo torero* sería un buen exponente: «¡Ay Carlos (*con infantil timidez*), esas palabras me asustan, se parecen a las que repiten las noticias de la Radio

Cooperativa (*mirándolo con miedo cinematográfico*)» (121). Al igual que Fuguet en su relato «La hora mágica (matiné, vermouth y noche)», o que Puig en la mayoría de su obra, Lemebel coquetea con la forma de guion cinematográfico, en su caso a través de las acotaciones escénicas que aquí aportan teatralización, afectación y autoconciencia. El escritor satura así la melodramatización del relato y nos recuerda, una vez más, que estamos asistiendo a una puesta en escena.

Otra estrategia que adopta Lemebel para disparar la velocidad y desbordar la deglución de códigos de su artefacto es travestir los recursos narrativos de dichos códigos con campos semánticos nuevos y tradicionalmente ajenos. Las novelas rosas abundan en metáforas y comparaciones con las que evocar, al tiempo que lo eliden, las distintas posibilidades del acto sexual. Fauna y flora son elementos estilísticos recurrentes. Por su parte, el narrador de *Tengo miedo torero* describe del siguiente modo el encuentro entre la Loca y un joven en el cine: «Y suavemente, sus dedos lombrices reptaron el muslo tan lentos como si cruzaran un campo minado. La textura áspera del bluyín era terreno de lija para sus yemas tarántulas encaramándose por el largo fémur endurecido por el tibio tacto» (152). Lemebel desvía el uso habitual del reino animal para mostrar sus ramas menos sensuales: gusanos, arañas y reptiles. Estos infectan todo el campo semántico que se vuelve irremediabilmente hostil («reptaron», «lija», «campo minado»). El escritor reniega así de las técnicas pretendidamente refinadas que apuestan por la opacidad o la exclusión de lo abyecto —aquí la prostitución homosexual— y decide no solo mostrarla, sino realzarla con los recursos de embellecimiento propios de los códigos populares, solo que traduciendo la semántica a la nueva esfera asimilada.

Otro desvío del tono de novela rosa hacia lo abyecto, en este caso vía las secreciones corporales, es la escena de la felación homosexual. Más adelante se abordará esta misma secuencia desde un enfoque de género, por ahora basta con analizarla desde la tensión que establece respecto a su código matriz. Se trata del clímax sexual de la novela, el momento de máxima intimidad erótica de los personajes, hasta su culminación natural, es decir, la eyaculación. Durante la descripción del acto, el narrador encuentra múltiples formas de nombrar al falo o a sus distintas partes. La mayoría de estos términos son desviaciones estilísticas —ya sean metonimias, metáforas o comparaciones—, lo cual nos remite a la necesidad de elisión propia de las novelas rosas; sin embargo, Lemebel somete de nuevo este recurso a una velocidad

inusitada que termina por desfigurar el código: en poco más de dos páginas se apelotonan hasta veinticuatro formas de denominar al miembro masculino: «manjar», «arácnido», «lagarto somnoliento», «tronco blando», «bebé en pañales», «músculo», «miembro yerto», «momia», «nene en reposo», «guagua-boá», «látigo», «guarapo», «trofeo de guerra», «grueso dedo sin uña», «amorado glándula», «péndulo», «animalito», «aro mora», «muñeco», «cíclope tuerto», «títere moreno», «boquita japonesa», «mono solidario» (98-100).

Un análisis de la sobrecarga de recursos que se aglutinan en la última frase del pasaje terminará de apuntalar esta idea: «Y en respuesta, el mono solidario le brindó una gran lágrima de vidrio para lubricar el canto reseco de su incomprensible soledad» (100). En «mono solidario» encontramos un principio de aliteración, en la que la redondez de la *o* evoca la metáfora anterior —y paradójica, a su vez— del «ojo de cíclope tuerto»; «brindó» es una prosopopeya. A continuación se produce un juego semántico complejo: «gran lágrima de vidrio» es una metáfora que, al tiempo que evoca la gota de semen, alude a la tristeza de la Loca por el hecho de que su acto sexual, frisando con la violación, se ha producido sin el consentimiento ni el conocimiento de Carlos. «Lubricar» es el único término de la frase que parece ubicado en su contexto semántico natural, pero en su posición concreta sufre también una desviación metafórica para referirse «al canto reseco» de su soledad, aliñada esta también con un epíteto final.

El análisis tan cercano al texto, así como el comentario de pasajes específicos, pretende ilustrar con materia literaria fórmulas críticas como aquella de Monsiváis del «barroco desclosetado», o saturar el código de la novela rosa, evitando así —para el lector, pero también para el investigador— el peligro de la operación conceptual sobre el vacío.

Correlato objetivo

La narración de *Tengo miedo torero* se encuentra punteada por distintas estrofas de boleros que suenan por la radio, que la Loca va cantando o de ambas cosas. Estos versos, lejos de constituir un paréntesis en la diégesis, se funden con el tono o, más bien, constituyen representaciones condensadas de este. De algún modo, funcionan

como erupciones o culminaciones del componente sentimental que, a través de ellos, se manifiesta de forma puramente lírica. Son también momentos en los que el autor deja ver el germen de su novela, una de las fuentes de las que emana su narración; se produce así un efecto contraste por el que estas composiciones populares abren simultáneamente una vía de continuidad y otra de discontinuidad con el resto del texto; por un lado, la clave en la que se desarrolla la historia de amor y la forma en que la Loca la experimenta y, por otro, el contraste entre la sencillez lingüística del bolero y la reelaboración barroca y estilizada de Lemebel. En este sentido, la figura de Agustín Lara constituye un nuevo *link* que sirve para conectar al escritor chileno con Puig. En *El beso de la mujer araña*, Molina lo menciona expresamente y en *Boquitas pintadas*, el epígrafe de la decimoquinta entrega corresponde a un bolero suyo, así como el título del libro de crónicas *Adiós, mariquita linda*. El propio Lara explica en una carta el estilo de sus letras y los vínculos entre la cursilería y el elemento sentimental de las historias que canta:

Soy ridículamente cursi y me encanta serlo, porque la mía es una sinceridad que otros rehúyen... ridículamente. Cualquiera que es romántico tiene un fino sentido de lo cursi y no desecharlo es una posición de inteligencia. A las mujeres les gusta que así sea y no por ellas voy a preferir a los hombres. Pero ser así es, también, una parte de la personalidad artística y no voy a renunciar a ella para ser, como tantos, un hombre duro, un payaso de máscaras hechas, de impasibilidades estudiadas. Vibro con lo que es tenso y si mi emoción no la puedo traducir más que en el barroco lenguaje de lo cursi, de ello no me avergüenzo, lo repito, porque soy bienintencionado. (Monsiváis 2005: 62)

Su defensa de la cursilería recuerda a la que hacía Puig o a algunas declaraciones de Lemebel: «Soy única e irrepetible. Soy tan cursi, que soy irrepetiblemente Lemebel» (Sin nombre 2011). «A él [Bolaño] sólo le gustaban mis crónicas, porque la novela *Tengo miedo torero* no le parecía interesante, me dijo que era un “folletín cursi”, y tenía razón, eso es lo que es» (Rojas 2012). Las estrofas líricas de *la novela* conectan y explicitan los sentimientos de los personajes como, una vez más, los tangos eran una forma de exteriorizar el interior de Raba en *Boquitas pintadas*. Es imposible determinar con exactitud dónde termina la canción y dónde comienza la emoción inducida.

El referente compartido de Agustín Lara no se limita a proporcionar un enfoque estético desde el que abordar las relaciones amorosas, sino que complementa también los textos en cuestiones más conceptuales e ideológicas, como el género o la lucha de clases. Monsiváis explica su aportación a esta última:

Lara, por ejemplo, reúne la vencida lujuria de las amas de casa, el afán de espiritualidad y la obsesión de la carne, la ambición de finura verbal y la ausencia de temor ante la cursilería. Su apropiación de un idioma culto, de la poesía modernista, es un gran acto de traspaso cultural. Si el danzón reconstruye la elegancia en los márgenes de semiesclavitud, el bolero de una larga etapa redistribuye la “sensibilidad espiritual” atribuida a aristócratas y personas cultas, y el tango es el experimento narrativo e idiomático que asume un legado de encumbramiento tremendista y lo torna historia real y canon lingüístico de las clases populares. (2000: 41-42)

Esta operación crítica a través de las letras de Lara engarza con la sensibilidad marxiana que esgrimen tanto *Tengo miedo torero* y los libros de crónicas de Lemebel como muchas de las novelas de Puig.

En las palabras del compositor mexicano se evoca también, como explicaba en 3.2.2, la reformulación de algunas cuestiones de género que permite el bolero. A través de *El beso de la mujer araña*, se apuntó que este tipo de canción, gracias a su uso reiterado de la 2ª persona, no suele emplear marcas de femenino o masculino, ambigüedad que puede ser reelaborada dentro de la teoría *queer* para caminar hacia la indistinción. Lemebel retoma esta línea de reciclaje de la cultura de masas explotando el potencial subversivo que esta posee de forma inconsciente: «No hay bella melodía en que no surjas tú/ ni yo quiero escucharla si no la escuchas tú,/ es que te has convertido en parte de mi alma,/ ya nada me consuela si no estás tú también» (83). La inserción de este fragmento de «Contigo en la distancia», compuesto por el cubano Cesar Portillo de la Luz, parece encaminada por parte de Lemebel a expresar la autoconciencia de su operación. En esta ocasión, la letra se introduce porque es Carlos quien la canta. Su interpretación se interrumpe por «un gallo lírico» que nos hace pensar en el tono agudo que caracterizaban a los cantantes de boleros. Además de servir a la complicidad entre ambos personajes, esta letra permite al lector intuir la implicación sentimental que va experimentando Carlos y que será explicitada por este hasta los últimos compases de la novela.

Salvo en el caso citado, estas letras de composiciones populares tienden a retratar los sentimientos de la Loca, que son los que se encuentran en primer plano en la novela. El siguiente fragmento constituye otra excepción «Si Dios me quita la vida/ antes que a ti/ le voy a pedir ser el ángel/ que cuide tus pasos» (136). En el momento en que la radio deja sonar este tema, la protagonista se encuentra nerviosa por el miedo de que a Carlos le pase algo. Este, para protegerla, le propone enseñarle a disparar, pero ella se niega. La

canción aparece justo en el momento en el que se sugiere la implicación en política de ella. El peligro de muerte se cierne ahora como una amenaza para ambos por lo que, sumado a la indistinción de género, resulta imposible distinguir a quién de los dos podría hacer referencia la letra. El proceso de fusión entre ambos personajes está en marcha y así lo traslucen los versos escogidos.

No obstante, y aunque siempre se pueden rastrear paralelismos, conviene aclarar que la función predominante de estas citas no es tanto el revelar elementos ocultos o latentes de la trama como aquella que se apuntó al comienzo de este apartado: legitimar e incardinar el tono sentimental de la novela.

5.1.2. Usos intradieгéticos

Efectos miméticos

Aparentemente, *Tengo miedo torero* pretende una reflexión política a través de sus dos personajes más politizados y polarizados. No obstante, el lector no tarda en percibir que Pinochet y Carlos son títeres que encubren formas de politización femenina tras ellos. Al término de la novela, el lector conoce dos secretos germinales de los personajes masculinos, pero de Lucía Hiriart y de la Loca del Frente sabe mucho más; sabe más de su educación sentimental, de su formación estética y de su manera de entender la política. Como ya sucedía en Puig y en Fuguet, no se puede comprender a Lemebel sin pasar por la teoría del deseo girardiana. Las aspiraciones de la primera dama chilena están absolutamente mediatizadas por la figura de Gonzalo, su estilista, que la introduce en las últimas tendencias de la moda internacional; las de la Loca se explican desde las enseñanzas que extrae de letras de boleros, cuplés y viejas películas de Hollywood.

La educación sentimental de la protagonista⁵⁹ se forja desde el lugar común del que hablaba Jean-Paul Sartre (véase 3.2.2), que es el lugar de encuentro de la comunidad y la generalidad, el lugar que exige despojarse de la individualidad. La Loca es hija

⁵⁹ La mayoría de personajes se refieren a la Loca del Frente en masculino pero el narrador (y ella misma) la nombran en femenino, que será el género que escogeré en estas páginas.

directa del Molina que aseguraba que «los boleros dicen montones de verdades». Para ambos las canciones y las películas son la vía de escape, o el territorio de seguridad al que regresar cuando la realidad no se ajusta a los modelos que estas mismas expresiones de la cultura de masas han inoculado en ellos; constituyen, en definitiva, formas de reconciliación consigo mismos. En uno de los momentos más dramáticos de *Tengo miedo torero*, inmediatamente después del atentado a Pinochet, mientras la protagonista desmantela su casa, enciende la radio en busca de «alguna melodía que amortigüe su pena» (169). Las siguientes palabras de Monsiváis parecen escritas expresamente con la finalidad de explicar este pasaje: «Para resistir la Historia y deslizarse entre los resquicios de la economía, también hace falta un espacio verbal y melódico y una certeza: la música es nuestro cómplice porque es parte radical de nuestra intimidad» (2000: 42).

En otra escena, la Loca regresa tras un día agitado y busca a Carlos por la casa, pero no lo encuentra. Entonces recuerda una canción de Sandro —«Tu aliento/ fatal fuego lento/ que quema mis ansias/ y mi corazón» (79)— que le mueve a encender la radio, «para remplazar su ausencia con baladas románticas, para llenar de rosas y suspiros el vacío de su cuerpo amoldado en los cojines». Y añade «Ay, no sé para que la radio me lo cante en el silencio de mausoleo que tiene esta casa sin él» (79). Como explica Monsiváis, «la música popular, en sus distintos niveles, es la autenticidad infalsificable de millones de personas» (2000: 43). Sin embargo, aquí no se trata ya de que esas canciones se constituyen en el *ersatz* de una verdadera educación sentimental, sino que además son la estructura a la que regresar cuando la realidad no las refrenda. El recuerdo de esa letra funciona en ella como síndrome de abstinencia, deviene el motor de sus acciones y las baladas se convierten en una representación holográfica de Carlos. Lemebel emplea estas mediaciones en la vida de sus personajes de un modo similar al de Puig, es decir, este Carlos reconstruido a través de melodías románticas no tendrá un efecto quijotesco para la protagonista, sino balsámico.

Sin embargo, no se trata solo de Carlos. La Loca se percibe también a sí misma como una representación. Tras el atentado, ella regresa a casa buscando al chico:

Uno a uno sus pasos fueron estampidos cinematográficos que la ametrallaron rodando escalera abajo moteada de púrpura, repitiendo ahogada en sangre el nombre de Carlos-Carlo-Carl. Aquel nombre falso, disperso en la súplica chamullera de sus letras, un nombre de mentira, de bambalinas, tan ficticio como

esa jugarreta imaginaria de actuar el miedo. Le hubiera gustado recibir aplausos al llegar arriba, pero por fortuna y mucha suerte, sólo el eco marifrunci de su voz le contestó burlesco (161).

Lo primero que sorprende del pasaje es que, siendo un momento de máxima angustia, pues teme que le haya pasado algo al joven militante, ella viva la escena con la teatralización propia de quien imita una escena de cine. La cuestión se explica porque para la Loca, aunque su miedo es real, su lógica «dramático-espectacularizante» está imbricada con la lógica «político-espectacularizante» de Carlos. Los dos tienen apodos, los dos llevan una máscara, los dos están interpretando un papel. La protagonista recuerda aquí, por los modos de afrontar la experiencia, a la Nené que, saliendo del cine, recreaba su presente con Aschero y Juan Carlos en forma de melodrama.

Del mismo modo que Carlos, para la Loca, se perfila antes como una representación que como un sujeto encarnado, ella le habla a través de palabras representadas por otros. Después del cumpleaños, ella propone otro brindis, «como dice la canción» (93). Carlos pregunta qué canción y ella cita a Lucho Barrios: «*Mozo, sírvame otra copa que quiero olvidar*» (93). La entrada del verso marca, como una clave al comienzo del pentagrama, el tono de la conversación que inmediatamente adopta un dejo grandilocuente y suntuoso, entre lo universal y la generalidad. La Loca le dice que quiere «olvidar que la vida es tan mezquina y tan pocas veces te da estos ratos de felicidad» (94). Poco después ella lo llama «príncipe extraño y desconocido», apelando a un imaginario de galanes, antifaces y misterio; un imaginario que, en definitiva, es el que toma la palabra y se expresa con voz propia a través de su boca. Ese «desconocido», un tanto altisonante, despierta los resortes de la realidad en Carlos, que, por un momento, parece alejarse de la escena y romper un diálogo ya hilvanado antes de que ellos lo pronunciaran, para regresar a las palabras que discriminan. «¿Por qué desconocido?», pregunta. Este diálogo refleja dos formas del lenguaje: la una es mimética y la otra autónoma, la una es comunitaria y la otra individual, la una es «epíteta» y la otra especificativa. Ahora bien, ambas son intercambiables según el campo que se trate. Esto se trabaja menos en *Tengo miedo torero*, pero resulta palmario en *El beso de la mujer araña*, donde Molina practica ese habla «atravesada» cuando el tema es el amor o las relaciones sentimentales y, en cambio, será Valentín quien la emplee cuando aborden conflictos políticos. Los dos, como la Loca y Carlos, han construido sus universos –

sentimental los unos, ideológicos los otros-, a través de modelos que han devenido clichés.

No obstante, y aunque ambos le otorgan un papel relevante a la política, tanto Lemebel como Puig focalizan sus proyectos literarios en el ámbito sentimental. Mientras que la conformación de la ideología es algo aceptadamente mimético —que luego podrá o no ser filtrado por el sujeto— y, por lo habitual, asimilado a través de la colectividad, la configuración amorosa y sentimental ha sido asociada al individuo, como lo que ello comporta de idiolecto intransferible e intraducible más allá de las arbitrarias barreras del «yo». Las emociones han conformado el grueso del lenguaje de las mujeres lo que, dentro de un sistema patriarcal, las ha relegado a la otredad histórica, opaca y torrencial. Molina, la Loca —mucho más cercanos al polo femenino que al masculino— y Ana hablan esa lengua y aparecen como frágiles, susceptibles e incomprensibles a los ojos de Valentín, Carlos y Pozzi, respectivamente. Para ser aceptada, la otredad debe ser antes comprendida y, por tanto, decodificada. Los dos escritores se adentran pues en los meandros de la feminidad como discurso y desgranar el tejido, aparentemente indivisible, de lo sentimental.

Para llevar a cabo esta operación, Puig apela al componente psicológico —con fuerte contenido psicoanalítico, especialmente en *The Buenos Aires affair* y en *Pubis angelical*— que en Lemebel reaparece, aunque de forma más tenue. En esta clave pueden leerse la escena homoerótica de la infancia de Carlos y el funesto cumpleaños de Agustito Pinochet, así como los golpes que recibe la Loca por su orientación sexual, a manos de su padre. Pero el componente que predomina en su análisis de la educación sentimental de los personajes es el influjo de la cultura de masas. Al retratar las emociones en función de determinados iconos y mitos, uno de los efectos que se consigue, paradójico o no, buscado o no, es la desmitificación de esas mismas emociones, la pérdida de su aura romántica y de su singularidad, puesto que su ADN se vuelve legible, contaminable y compartido.

En ese sentido, resulta elocuente que tanto Molina como la protagonista de *Tengo miedo torero* posean su propia microcomunidad de «locas» con quienes comparten referentes y experiencias sentimentales abriéndose a un mimetismo no ya vertical y unidireccional (el individuo imita el producto cultural), sino horizontal y bidireccional (los individuos tienen transferencias entre sí). En un pasaje, Valentín le pregunta a

Molina si es cierto que no tiene «amigos de verdad, buenos amigos» (218). En el lenguaje político de Valentín, «amigo» significa «compañero». Molina lo traduce a su sociolecto: «-Sí, tengo amigas locas como yo, para pasar un rato, para reírnos un poco. Pero en cuanto nos ponemos dramáticas... nos huimos una de la otra. Porque ya te conté cómo es, que una se ve reflejada en la otra y sale espantada. Nos deprimimos como perras, vos no te imaginás» (218). Molina explicita el modo en que unas se copian a otras. Su intervención termina excluyendo a Valentín de la posibilidad de intelección, autoafirmándose en la otredad a la que se sabe confinado. Hasta once veces se dicen el uno al otro, a lo largo de la novela, «no te entiendo».

La Loca, por su lado, tiene su cofradía de «primas comadrejas» (72); la Lupe, la Fabiola y la Rana son sus «únicas hermanas colas» (71). Concretamente la Rana la sacó de la calle y las drogas, le dio un hogar y la formó a su imagen y semejanza, enseñándole un lenguaje común y femenino: el de la costura. Carlos no sabe de pájaros bordados, pero capta que el diseño y la estética son importantes para ella. En un capítulo, cuando pretende pedirle un favor, la adula previamente elogiando su peinado; acto seguido le pide la casa para reunirse con su célula marxista. En esa frase, el militante articula con poca habilidad el lenguaje que, torpemente, aprende de ella y le copia y el suyo propio, más pragmático. Ella queda desencantada y se burla de él; nuevamente aparece la frase que certifica a la mujer como un cuerpo ajeno: «No te entiendo» (52).

Hacia el final de la novela, después de una cadena de flirteos y desencuentros, esos dos lenguajes experimentan el dulce —e irreal— clímax de su fusión. En el siguiente diálogo, en el que la Loca y Carlos juegan a representar una mini obra de teatro, se mezcla la lógica marxista con tintes sentimentales y principescos, propios de la novela rosa:

Pero qué atrevimiento, ¿acaso no sabe usted que me está prohibido brindar con la servidumbre? Pruébelo, mi señora, dijo Carlos destapando la botella, y verá que este licor revolucionario hace olvidar las clases sociales. ¿Quiere embriagarme, cochero, para hacer de mí lo que usted quiera?, exclamó ella empujándose un sorbo. Ve que ahora somos iguales, princesa. Y si somos iguales, amigo cochero, ¿por qué no siento la caricia de su amor rebalsando este momento? No culpe al amor, amiga princesa, y deme un trago más para compartir su decepción. (188)

La Loca compone el tópico de la mujer noble perdida por las bajas pasiones, mientras Carlos encarna al trabajador concienciado y, cada cual con su arquetipo y sus

clichés, interpretan la ficción de que la comunicación entre las dos esferas es posible. El desenlace de la novela, con la separación irremediable de los dos protagonistas, se encarga de desmentir esta ilusión. Habrá contagio, pero no comunión. En *El beso de la mujer araña* esa comunión está más cerca de lograrse —se escenifica en la unión sexual— y, quizás por ello, resulta aún más fatídica. Molina aprende el lenguaje de Valentín, sus modos, y se lanza a acometer una arriesgada operación política sin perder sus aires de heroína trágica, lo cual lo conduce a la muerte. Las dos novelas reflejan por tanto las fricciones entre el dispositivo emocional y el político, sus espacios de maridaje y contagio y su imposible fusión.

Referencias explícitas

La referencia más evidente de cuantas se citan en la novela es el verso que da título a la novela. Pedro Lemebel ha explicado que este se le ocurrió tras un encuentro con una travesti vagabunda de casi ochenta años que le dijo que hacía el *show* de Sara Montiel. «“¿Y qué cantas?”, le pregunté. “Bueno, ‘El relicario’ y ‘Tengo miedo torero’, que va así: ‘Tengo miedo torero/ que en la tarde tu risa flote’”. ¡Qué bello! Le puse el título por eso, me encantó» (Lojo 2010a). No obstante, este verso, que aparece citado en el cuerpo de la novela, no existe; parece ser más bien la mezcla un tanto azarosa del pasodoble «Tengo miedo torero», popularizado por Marifé de Triana y el cuplé «Tengo miedo», este sí, interpretado por Sara Montiel. El primero reza «Tengo miedo, torero/ tengo miedo cuando se abre tu capote/ tengo miedo, torero/ de que al borde de la tarde, el temido grito flote», mientras que el segundo dice «Miedo/ tengo miedo, miedo de quererte/ miedo/ tengo miedo de perderte».

«Tengo miedo torero» comienza narrando una corrida de toros para dar paso a una historia de amor en la que la enamorada teme por la vida de su amado. Sin embargo, al verlo ejercer con maestría en el ruedo, su temor se troca en pasión, dejando ver que es de ese mismo flirteo con la muerte y de la belleza del peligro de donde emerge la fuerza de su amor. «Tengo miedo», en cambio, reelabora el tópico de la cárcel de amor, es decir, del amor que de tan intenso como es atrapa a la enamorada. Ambas canciones tienen en común un sujeto de enunciación presuntamente femenino, presa de un amor pasional que les hace temer la desaparición del hombre amado. No obstante, los

universos ideológicos y estéticos a los que remiten son muy diferentes. Por un lado, dentro del pasodoble pueden distinguirse, *grosso modo*, tres modalidades —militares, taurinos y populares— que por lo general lo inscriben en una órbita conservadora de exaltación de valores nacionales. Por otro lado, el cuplé sirve a un estilo más ligero y picante y cuando, en los descansos del teatro, durante el siglo XIX, pasó a ocuparse de asuntos políticos, fue casi siempre del lado liberal. Si la historia que cuenta Lemebel es cierta, podemos entender que el autor ha sido ajeno a la imbricación de esferas que representa el citado verso; sin embargo, la operación encaja perfectamente con la estructura de la novela y la disparidad de mundos —sensibilidades, estilos e ideologías— que suponen el de la Loca y el de Pinochet.

«Tengo miedo torero, tengo miedo que en la tarde tu risa flote» minimiza el acto del toreo para dotar de mayor presencia a la atmósfera amorosa del cuplé. Resulta interesante, en cualquier caso, apreciar cómo la cultura popular se presta a mutaciones con mayor flexibilidad que la alta cultura. Antes que someterse a los rigores de la bibliofilia y la academia, la cultura popular es pasto de la maleabilidad de la memoria y del imaginario colectivo, lo cual hace de ella, especialmente en una época de menor expansión de internet, un sujeto más fácilmente cambiante. Otros factores que inciden en su elasticidad son su fácil exportabilidad, lo amplio y diverso de su público y su fuerte vínculo con la oralidad como forma de transmisión, como prueba la anécdota de Lemebel.

Un último agente que favorece las transformaciones de estas obras es su intercambiabilidad en tanto que responden a moldes muy definidos, hecho que les otorga una suerte de anomia u orfandad. Rara vez se conocen masivamente los compositores de las canciones populares y, en muchos casos, ni siquiera están asociadas a un único intérprete. En el caso de las novelas rosas es frecuente que no importe tanto el autor como la serie o la colección a la que pertenecen. Este debilitamiento de los límites paratextuales —término que habría que traducir de la literatura a las distintas disciplinas— favorece los contagios entre piezas. Una fusión de extractos de la obra de Marcel Proust con otros de la obra de Joyce, o atribuir párrafos de Beckett a Ionesco, serían operaciones mucho más manifiestas, tal vez iconoclastas y, en cualquier caso, alejadas de la leve intrascendencia que las que se efectúan sobre la cultura popular.

Este «descuido» de Lemebel entronca con el cambio de color de la *kriptonita* o las modificaciones sobre la historieta de Norman Rockwell a manos de Pauls en *Historia del llanto*. De manera más palmaria, la fusión de versos en torno a «Tengo miedo torero» traza una genealogía con las transformaciones que aplica Puig sobre las citas cinematográficas en *The Buenos Aires affair* o la mixtura de argumentos de películas nazis y melodramas mexicanos existentes para componer los propios en *El beso de la mujer araña*. Además, en esta última, está la mediación oral de Molina, por lo que es imposible para el investigador dilucidar si se están narrando películas existentes en el universo de la novela o si Molina, espectador compulsivo, ha terminado por mezclarlas en su cabeza. Si Pauls hubiera alterado un detalle de «La Primavera» de Botticelli o Puig hubiera fundido *La dama de Shanghái*, de Orson Welles, y *Ran*, de Akira Kurosawa, su gesto, cargado de nombres y apellidos, de historia e historiografía, tendría unas repercusiones literarias bien distintas, debido a la formolización (o museificación) que experimenta la alta cultura.

Las referencias culturales explícitas también se utilizan en *Tengo miedo torero* para acotar el universo estético y sentimental de la protagonista. A diferencia de Fuguet, en Lemebel las coincidencias con Puig no se limitan a los modos de utilización de este recurso sino que los referentes y los medios están muy próximos. La Loca, como los personajes femeninos de *Boquitas pintadas*, escucha a menudo la radio porque le ayuda a trascender su realidad inmediata. Frecuentemente, huye de las noticias políticas para «sintonizar los programas del recuerdo», como «Al compás del corazón», «Para los que fueron lolos» y «Noches de arrabal» (11). Un momento en el que se nos da información reconcentrada sobre la Loca es cuando esta se ve obligada a abandonar su apartamento. El narrador aprovecha entonces para darle al lector un paseo por sus pertenencias, en una suerte de *travelling* que recuerda al de la habitación de Mabel en la novela de Puig. Allí estaban la revista *Mundo femenino* y recortes de fotos de actrices, aquí encontramos las revistas *Ecran* y *Cine Amor*, recortes de Sara Montiel, unas lentes de gata con las que la protagonista se siente como Jane Mansfield y una foto suya en la que lleva un moño de nido, «tipo Grace Kelly» (167). Su intimidad y sus recuerdos están hechos de recortes —recuérdese el apunte sobre la alteración de la lógica público/privado que ello implica— y reflejos de Hollywood.

Más adelante, ya con Carlos en la playa, la Loca apunta que ese escenario le recuerda al de *Cumbres borrascosas*, referencia que aparece también citada de modo explícito en *Cae la noche tropical*. En Puig es igualmente un paisaje el que le evoca la novela a Luci quien, además, le recuerda a su hermana la excursión que hicieron a conocer la casa de las Brönte (22). El escenario como prolongación de los sentimientos es uno de los rasgos más representativos de la novela romántica en general y de *Cumbres borrascosas* en particular y, por tanto, engarza perfectamente en el discurso de personajes, los de Puig y Lemebel, apegados a la intimidad y a sus emociones.

Lemebel también se encarga de retratar el universo de Pinochet a través de sus expresiones culturales y personajes afines. El dictador escucha marchas militares como «Lili Marleen»⁶⁰ (110) y aparece rodeado de personajes públicos afines, como los cantantes José Alfredo Fuentes y Andrea Tessa o el niño maravilla de la tele Antonio Santis (171). Con el pasaje en el que todos ellos reciben la condecoración del régimen, Lemebel destierra cualquier posible ingenuidad sobre la apoliticidad de la cultura de masas y carga a dichos personajes de responsabilidad social en tanto que mitos populares. Aunque el sesgo ideológico no apareciera directamente en sus manifestaciones artísticas, sí se hacía palmario en su manera de intervenir en el campo cultural chileno de entonces.

5.1.3. Cronotopo

Tengo miedo torero comienza con un *zoom* que permite al autor incardinar la obra en las polaridades que la irán vertebrando. Más adelante, me centraré específicamente en estas cuestiones, pero ahora quisiera analizar el procedimiento que se emplea para, en una sola secuencia narrativa, fijar unos ejes que, a su vez, esclarecen el cronotopo de la novela.

La obra se abre con un plano general de revueltas callejeras, anclando los hechos a un marco espaciotemporal muy concreto (Santiago, 1986), pero sin localizar todavía la atención e imitando el estilo de la crónica histórica o política. En el siguiente párrafo, la

⁶⁰ Originalmente se trataba tan solo de una canción elaborada sobre el poema de un soldado, pero «Lili Marleen» se popularizó enormemente durante la Segunda Guerra Mundial, tomando diversas derivas, entre ellas, la de convertirse en marcha militar.

narración se focaliza en una «casita flacuchenta» (9) y ahí, a medida que la cámara se acerca, podemos ver finalmente a la Loca del Frente tendiendo y canturreando. El párrafo termina con la protagonista barriendo y entonando el «Bésame mucho» de Lucho Gatica. La secuencia podría esquematizarse del siguiente modo, de acuerdo al paradigma 1. Público/ 2. Privado y 1. Político/ 2. Sentimental:

1. Ciudad →

1. Muchedumbre →

2. Casa →

2. Individuo →

1. Canto: «Y va a caer» →

1. Comunicados susurrados por
Radio Cooperativa

2. Canto: «Bésame mucho» →

2. Cuchicheos de viejas sobre la
vida sentimental de la Loca.

La novela traza así sus dos esferas que comienzan como una dicotomía pero que terminan por resolverse como polaridades entre las que cada personaje dibuja su arco particular.

Más adelante, el narrador dice de la casa que era

Una escenografía de la Pérgola de las Flores⁶¹ improvisada con desperdicios y afanes hollywoodenses. Un palacio oriental, encielado con toldos de sedas crespas y maniqués viejos, pero remozados como ángeles del apocalipsis o centuriones custodios de esa fantasía de loca tulipán. Las cajas y cajones se habían convertido en cómodos tronos, sillones y divanes donde estiraban sus huesos las contadas amigas maricas que visitaban la casa. (14)

La descripción del interior de la vivienda acentúa el contraste con la realidad externa. A la crudeza y al horror de la dictadura, la Loca responde con un espacio evasivo, casi

⁶¹ *La pérgola de las flores*, escrita por Isidora Aguirre y musicalizada por Francisco Flores del Campo, es uno de los hitos de la historia del teatro chileno de la segunda mitad del siglo XX. Estrenada en 1960, pronto gozó de un éxito masivo y fue una de las primeras obras musicales del país en obtener reconocimiento internacional. Su trama despliega un heterogéneo retrato de la identidad urbana de Chile, poniendo el acento en los conflictos de clase. La pieza ha tenido diversas adaptaciones, entre las que destaca su versión cinematográfica de 1965, dirigida por Román Viñoly Barreto.

«ficcionalizado». Esta es una de las claves más claras que tiene el lector para interpretar a la protagonista del relato: si su casa es un escenario, ella es una actriz. Sin embargo, en ningún momento se ocultan el carácter de pálida imitación y la precariedad de dicho escenario. El lector solo puede imaginarlo como un espacio completamente *kitsch* que amalgama la estética del musical chileno, la cara más desvaída de Hollywood y cierto afán orientalista. Hasta aquí, la cursilería de la Loca —cursi en el sentido que explicaba Puig de pretender ser mejor de lo que se es—, entronca con la Nené de *Boquitas pintadas* que recibe a Mabel en su departamento de Buenos Aires. Su casa era, al igual que esta, un escenario que pretendía representar un estrato social superior al suyo o, en el mejor de los casos, recién conquistado. Nada más entrar en el inmueble, Mabel queda sorprendida por el lujo del edificio —el ascensor tiene cristal— aunque, para su tranquilidad de amiga envidiosa, detecta que no hay alfombra en la entrada (190-191). Cuando, horas más tarde, abandona la casa, como en una función al retirarse el público, el atrezzo y el escenario se repliegan. Nené dobla entonces el mantel y vuelve a poner las fundas lisas sobre el tapizado de raso de los sofás, que solo deben estar al descubierto en las «ocasiones especiales» (248); dichas ocasiones, para Nené, significan representar el papel de mujer que ha medrado y se encuentra felizmente casada.

También en *El beso de la mujer araña*, como ya se ha señalado, el espacio de la celda sirve de escenario para las narraciones de Molina; en *Maldición eterna a quien lea estas páginas* las ensoñaciones de Ramírez entran por la ventana del cuarto de su residencia, trayéndole escenas eróticas y secretos; en *Pubis angelical* la habitación de hospital de Ana es el punto de arranque de sus avatares como actriz y como androide y en *Cae la noche tropical* la casa vecina de Silvia se reconvierte en escenario de la intriga amorosa que engancha a Nadia y Luci, un poco al modo en que los sucesos del edificio de enfrente atrapaban a James Stewart en *La ventana indiscreta*. En estas novelas, la ficción —o la vida ajena entendida como ficción— redime de una limitación o una incapacidad. En *Boquitas pintadas*, en cambio, la ficción que se representa no pasa de ser un sucedáneo de los deseos de los protagonistas.

La segunda parte de la descripción de la casa de la Loca, en la que se cuenta cómo las cajas y cajones se reconvierten en tronos, sillones y divanes, emparenta la lógica de *Tengo miedo torero* con el grueso de la obra de Puig antes que con su segunda novela. La Loca no vive atrapada en su opereta como Nené, sino que está por encima de su

representación, la domina y se sirve de ella. Como a Molina, la ficción le sirve a la Loca para confeccionar un espacio de seguridad y fantasía, ajeno a los vaivenes políticos; pero también como a Molina, la exaltación con la que vive esa ficción la devuelve a la realidad —el uno vía Valentín, la otra vía Carlos—.

En la novela de Lemebel la casa es el espacio fundamental. No hay que olvidar que se trata de un espacio travestido en dos direcciones: por un lado, con una decoración conscientemente impostada por su dueña; por otro, sus muebles y rincones esconden material subversivo. La casa aquí es el lugar donde se anudan la intimidad y la Historia, la seguridad personal y el cambio político. Entre ambos se encuentran los referentes culturales de la Loca, como guías para interpretar la realidad. El recorrido de una esfera a la otra lo describe de la siguiente manera Fernando Blanco (resulta fácil tras sus líneas, advertir el eco de Puig):

Rellena Lemebel de este modo con las luces del séptimo arte, adhiere febrilmente a esta superficie, la de la historia novelada, los relatos mediáticos orales de películas antiguas, de boleros, rancheras y cuplés, de refranes populares, de afiches publicitarios, de propagandas comerciales, de todo aquello que parece como inocente y permitido en su consumibilidad, sobre los cuales proyecta sus propias construcciones imaginarias, único camino de acceso posible a la verdad. (2001: 159)

De este modo, el espacio, y más aún, el modo de habitarlo, rehuirlo y finalmente reinterpretarlo, es la forma que tiene la Loca de incardinarse en su tiempo. Y como ella, tantos personajes de Puig.

Pasemos a ver algunas configuraciones que emergen en las relaciones espacio/tiempo cuando el espacio es exterior. Los clímax emocionales de la Loca se producen en la excursión al campo y en el desenlace en la playa de Laguna Verde. Como en *Cumbres borrascosas*, se establece el vínculo sentimiento-naturaleza. El campo se describe de un modo luminoso, preciosista, casi idealizado: «Las nubes rosadas de los ciruelos y el resplandor de los aromos pasaban fugados a morir en sus espaldas, dejando una nevada de pétalos pegados al parabrisas» (25-26). Sin embargo, tampoco en esta ocasión se esconde el carácter de representación de la escena —ella afirma que tiene «alma de actriz» (25) y Carlos se plantea cuántas de sus novias hubieran sido capaces de armar semejante «teatro» (33) por él—.

Una de las claves del pasaje se encuentra en la noche antes, cuando la Loca no puede dormir, «excitada por la emoción y por tanto bombazo que le desordenaba su idílica postal» (24). En este momento del relato, la convulsa realidad política es solo un ruido de fondo que viene a perturbar la inverosímil historia de amor que la Loca juega a interpretar. La postal es una representación, y toda representación es siempre compresiva y subjetiva, pero la postal lo es de manera especialmente acentuada. Además, dado su afán embellecedor, la postal será también necesariamente restrictiva, alcanzando incluso el falseamiento de la realidad. La postal canónica excluye la circunstancialidad, el imprevisto y el azar para centrarse en una estampa arquetípica y estandarizada que permita proyectarse en ella a cualquier observador. Este es el tipo de espacio que pretende la Loca para su excursión al campo.

El episodio de Laguna Verde resulta igualmente idílico. Sus referentes ya fueron desgranados en 5.1.; lo importante aquí es arrojar luz sobre cómo en Lemebel una determinada experiencia cultural del espacio dota a la protagonista de un enfoque determinado de su tiempo. En Fuguet vimos cómo el mundo mecanizado y regional era un animal en extinción que dejaba paso a un universo globalizado; así, el cronotopo de sus obras inscribe a sus personajes en un presente lanzado hacia el futuro. En Lemebel, en cambio, se expresa una cierta idealización de lo tradicional, lo sentimental y lo rural. Las dos escenas de la naturaleza se encuentran en los bordes de la experiencia política de la Loca —la una es previa y la otra, posterior— y se alzan como momentos de erupción del componente emocional, improbables en una realidad circundante hostil, necesariamente hiperbólicos y dramatizados para volverse, por un instante, verosímiles. En esta dirección apunta también el análisis de Rosa Tapia:

Es interesante observar que, tanto el dictador como el travesti, comparten ese deseo de regreso a un espacio primigenio, imaginado como una especie de refugio o *locus amoenus* de la memoria. La excursión campestre en el Cajón del Maipo y la escena idílica en Laguna Verde se convierten así en los escenarios del clímax y el desenlace del sueño romántico de la protagonista. La novela enfatiza de esa manera el carácter ilusorio de este tipo de espacio mítico, así como el de la promesa de identidad colectiva que representa. (184)

El cronotopo de Lemebel tiene que ver con las fortificaciones fallidas que representan la naturaleza idílica y la casa —en su doble vertiente sentimental y de revolución política— y con unos patrones culturales que, precisamente por su

inverosimilitud e intraducibilidad al lenguaje de lo real, acaban siendo los últimos reductos de resistencia.

5.1.4. Religión *versus* cultura de masas

Inmediatamente después de la eyaculación de Carlos, al término de la felación que le hace la Loca, el narrador introduce los siguientes versos: «Ansiedad de tenerte en mis brazos, musitando palabras de amor. Ansiedad de tener tus encantos y en la boca volverte a besar» (101). En ningún momento se aclara si este bolero, compuesto por José Enrique Sarabia y popularizado por Lucho Gatica y Nat King Cole, proviene de la radio, resuena en la cabeza de la Loca o simplemente es un inserto del narrador cuya relación con el texto el lector debe interpretar libremente. El paralelismo con la acción, en cualquier caso, es evidente. A continuación, el narrador retoma el hilo: «Al abrir los ojos, frente a ella, Carlos seguía roncando en su pose de Cristo desarticulado por el remolino etílico del pisco. La densa caña lo tenía sumido en la inmovilidad flácida de sus largos miembros olvidados en reposo» (101). Así, la alusión a Cristo aparece como imagen literaria para visibilizar la postura del personaje en pleno anticlímax homoerótico. Su contigüidad —casi fricción— con esta canción ligera, sobre la melancolía romántica, despoja la mención de su aura sacra para reinscribirla en un contexto profano, volviéndola así paródica.

No obstante, frente al caso de Fuguet, en *Tengo miedo torero*, el desplazamiento de la religión no se produce tanto a manos de la cultura de masas como del elemento *queer*. Poco antes de la felación, cuando Carlos se dispone a confesarle a la Loca el encuentro homoerótico de su infancia, el narrador dice: «Carlos se puso serio, sólo faltaba persignarse para creerle que estaba frente a una religiosa confesión. Su cabeza era un carrusel de algodón empapado por la embriaguez del pisco» (94). Nuevamente Lemebel recontextualiza el elemento religioso en un entorno lúdico y lúbrico que desplaza el sentido original de la confesión cristiana; es una operación similar a la ya citada de Mabel, en *Boquitas pintadas*, cuando escribe a la consultora de la revista femenina para confesarle sus penas y sus dudas. También a lo que piensa Valentín en un pasaje de *El beso de la mujer araña*: «Chica de barrio que entra al cine por no ir a la iglesia» (192). En este universo, en el que el lugar donde se dictan las pautas de comportamiento es

antes la sala de proyecciones que el púlpito, los pecados se convierten en faltas y la moral en un aspecto sentimental más. Como afirma Monsiváis, «sufrir a trasmano y aceptar esa divulgación laica del cristianismo que cada melodrama contiene, es ingresar en el deleite de las expiaciones sin consecuencias» (2000: 77).

Cuando concluye, la narración de Carlos le evoca a la Loca la siguiente reflexión: «Si, por último, había sido una tierna historia de dos niños en una playa desierta buscando sexo, ocultos de la mirada de Dios» (97). El destierro de Dios cobra aquí un tinte político. Definitivamente, y en justa reciprocidad, la religión es la disciplina excluida de los códigos sentimentales y de placer en los que se desarrollan tanto la homosexualidad como la cultura de masas.

5.2. Tecnología

5.2.1. Intradiegética:

La radio: realidad sintética

Como ya se ha apuntado, en el proyecto literario de Lemebel no cabe la voluntad de actualizar el cronotopo de su narración a través de la tecnología, como sucedía en Fuguet. Más bien al contrario, el autor de *Tengo miedo torero* sugiere el regreso a un espacio primigenio y ruralizado. El único objeto tecnológico que se infiltra en ese mundo es la radio, que, para la época en que transcurre la acción, y superada por la televisión, distaba mucho de ser una novedad. Aun así su función en la novela es primordial y evoca el protagonismo que este elemento tenía en buena parte de la obra de Puig.

Tanto en el escritor argentino como en Lemebel, la radio condensa dos realidades que son dos de los principales vectores que guían sus novelas: la sentimental y la política. La primera conecta a los personajes con su interioridad a través de la música, mientras que la segunda los devuelve al mundo exterior mediante los noticiarios. En este sentido, la radio sirve para filtrar, ordenar y minimizar los acontecimientos históricos, convirtiendo en un relato ideológico asumible por el oyente los sucesos externos. En ella, el ruido de las bombas, el dolor de las torturas y el silencio de la muerte se codifican en un hilo de voz, acompañado de cortinillas ritualizadas.

En *El beso de la mujer araña*, la radio aparece en dos ocasiones como transmisora de ideas y hechos políticos relevantes. En la película nazi se cuenta cómo las radios rebeldes transmitían por «las ondas del éter» y los «mazazos de persuasión» de un joven Adolf Hitler (93) y en *Su milagro de amor* la radio sirve al anuncio del estallido de la Segunda Guerra Mundial, que supondrá la separación de la pareja de enamorados. Igualmente, en *La traición de Rita Hayworth* —que menciona hasta en doce ocasiones la palabra «radio»—, el aparato informa de que los rusos «atacaban hacia Berlín», lo cual supone para Héctor una interrupción —«radio de mierda», exclama— de la escena íntima con la Ñata, en la que están comenzando un acercamiento erótico (166). En *Boquitas pintadas*, esta tendencia cobra un cariz diferente y espectacularizante cuando

la Primera Guerra Mundial aparece ficcionalizada dentro de la radionovela *La promesa olvidada*.

Al comienzo de *Tengo miedo torero* el narrador yuxtapone el enunciado de distintos comunicados de radio (11), sintetizando lo que ya en la radio es una síntesis, para reproducir el apelonamiento de noticias que la protagonista recibe como carentes de sintaxis. La información política comienza siendo el ruido —«tantos, tantos comunicados de prensa que voceaba la radio permanente» (11)— que interrumpe sus momentos de remanso musical —«ellos le cortaban la inspiración cambiando el dial, sintonizando ese horror de noticias» (14)—. Como se señaló en el apartado *Efectos miméticos*, en varias ocasiones la Loca rastrea todas las frecuencias para huir de su entorno y sintonizar los «programas del recuerdo» (11) que le aportan el «analgésico de esa música» (26). Esta expresión recuerda a la «música sedante» que escucha Clara Evelia durante su embarazo en *The Buenos Aires affair* (25). No obstante, en algún momento el personaje concede que «la voz segura y amable» de Sergio Campos, locutor de noticiarios, también «la habitaba» hasta convertirse en un «bálsamo protector en esas tinieblas de guerra» (26). Con este detalle se hace notar que las dos realidades, aunque en desigual medida, comienzan a convivir en su interior, siendo siempre la radio, ya sea en forma de «analgésico» o de «bálsamo», la mediadora o interlocutora entre la Loca y dichas realidades.

En una primera fase, el receptor de la protagonista sirve para introducir un campo que le es ajeno y volverla permeable a él. En la segunda, comprime y sintetiza ese campo, el político, junto al amoroso o sentimental. *Tengo miedo torero* es el relato de su progresiva fusión —también de su postrera incompatibilidad— y ese fenómeno se genera en la radio, como en *El beso de la mujer araña* se generaba en la celda. Se trata de dos zonas que empiezan siendo indisolubles, rígidas y hasta excluyentes, pero sometidas a una convivencia forzada en una caja de resonancia —aparato o celda—, esta acaba por dotarlos de sintaxis.

En *Aeropuertos* veíamos cómo la programación y los productos culturales se descomponen a gusto del fruidor, quien tiene la capacidad de fragmentarlos (*podcast*), modificar su temporalidad (rebobinado y *fast forward*), reinventar su sentido (listas de reproducción) o crear un nuevo azar (*shuffle*). Allí, el componente de socialización que tienen los medios de masas sigue vigente, pero minimizado. Es el usuario el que inventa

su propia gramática. En *Tengo miedo torero* el estadio de los avances tecnológicos es muy anterior, por lo que los deseos del radioyente se encuentran, en gran medida, supeditados a los de los directores de un programa musical —con los intereses comerciales que ello comporta— o uno informativo —con los intereses ideológicos que implica—. La gramática que se crea es, en mayor medida, ajena al sujeto y su factor de «alienación» y socialización es mayor, de ahí que el paralelismo con la celda en la novela de Puig funcione a la perfección.

Reunidos y confundidos en la radio, ninguno de los dos campos podrá ser comprendido sin el otro; de nada servirá contraponer la frivolidad, la intimidad y la individualidad del uno a la voluntad subversiva, la exterioridad y la naturaleza social del otro. De la interacción entre los dos campos emergen las epifanías, fundamentalmente de la Loca y Molina, pero también de Carlos y Valentín. Aquel «que ahora yo... eras vos», que le decía el homosexual al guerrillero y que iba precedido de un «me pareció que yo no estaba acá,...ni acá, ni afuera...» (222), encuentra un eco analítico en el siguiente pasaje de *Tengo miedo torero*, que se desarrolla tras un «¿Dónde se prende la radio?»: «La música los envolvió con su timbaleada ranchera, entre la canción y sus pensamientos, la historia política trenzaba emociones, inquietudes del joven frentista al borde del arrojo, ilusiones enamoradas de la Loca cerrando los párpados, rezando la letra de esa balada con el pecho apretado, presintiendo cercano el desenlace de una intrépida acción» (136). El extracto es toda una lección de indisoluble imbricación. De un lado el eje:

pensamiento— historia política— emociones— inquietudes— joven frentista— arrojo— intrépida acción.

Del otro:

música— envolvió— timbaleada ranchera— canción— emociones— ilusiones enamoradas— la Loca— párpados— balada— pecho apretado.

Modelar el espacio de seguridad

En el apartado dedicado a los cíborgs del capítulo 4.4. se apuntó que el iPod de Pablo constituía un catálogo de sus intereses, gustos e idiosincrasia, así como le servía para *recortar* la realidad a su alrededor justo a la distancia del «yo» que más le convenía para proteger su estado anímico. Los reproductores de música de *Tengo miedo torero* cumplen exactamente la misma función. Cuando la Loca le pide el tocadiscos a la Rana le asegura que lo cuidará muy bien «porque conozco su significado» (80). Se trata del tocadiscos que distinguía al prostíbulo que regentaba el personaje, como el más elegante, el único con música. El aparato significa, por tanto, el pasado de esplendor de la Rana y la posibilidad de acceder a él solo con hacer sonar un disco de Sara Montiel que la traspone. El mismo tocadiscos reaparece en el cumpleaños de Carlos y marca el paso de un encuentro social —con los niños del barrio— a un encuentro de pareja —Carlos y la Loca—. El *recorte* de la realidad se va ajustando y por eso suena una canción que, más que una melodía con letras, constituye el código de seguridad de ambos personajes, su manera de desplegar una dimensión paralela que solo ellos puedan descifrar; la máxima aspiración de cualquier pareja de enamorados.

El tocadiscos es a la Rana, lo que la radio a la Loca y la casetera a Pinochet. Cuando la protagonista recoge apresuradamente sus abalorios para abandonar la casa, asume que tendrá que dejar la radio, «su querido y viejo cacharro musical. Eso sí que iba a echar de menos» (169). Un mero receptor de ondas, *a priori* fácilmente intercambiable por otro, se ha convertido, por lo que representa, en su objeto más amado. En el caso del dictador, presenciamos una escena en la que se harta de escuchar el «parlotero» de su esposa, se sienta en la cama y enciende el tocacasetes para «gozar el guaripoleo de Lily Marleen» (110). Llega la música y con ella el placer que le supone desconectar de la realidad de pareja y disfrutar de su canción en solitario. El *recorte* de la realidad se ajusta aún más.

Aunque de manera menos exhaustiva que en *Cae la noche tropical* con el teléfono, *Boquitas pintadas* supone también una arqueología de usos y de los posibles *recortes* de la realidad que ofrece la radio. En un registro individual, esta le sirve a Nené para retrotraerse a través de tangos y boleros a una etapa anterior y más feliz (15), le servía entonces para dulcificar la espera de su enamorado mientras terminaba de cenar, tejía cual Penélope y se arreglaba. En un registro familiar, el programa de un cantor de tangos sirve para agrupar a toda la familia de Pancho, menos a este, junto al receptor y compartir un momento común; el pasaje escenifica el distanciamiento del personaje, quien ya empieza a dejar ver un interés voraz por las mujeres que acabará resultando

fatal. En el registro amistoso, como ya se ha señalado aquí, la radio funciona como centro de gravedad de la velada que pasan juntas Nené y Mabel y como catalizador de las tensiones que subyacen entre ambas, así como para establecer una jerarquía entre ellas en función de cuál de las dos sabe más de «cine, teatro y radio» (204). En un registro social, el receptor sirve para entretener a los presos de la comisaría en la que trabaja Pancho y para que los enfermos de tuberculosis (163) del hospital médico en el que está interno Juan Carlos no sufran aún más escuchando el ruido que hacen los demás con la tos (111); en definitiva, cumple con la tarea de aliviar la pena de sectores desfavorecidos.

Al igual que la radio puede *recortar* el espacio de intimidad del oyente a su medida y convertirlo en un campo de seguridad, ese mismo campo puede entrar en conflicto con otros, tornándose así en capas estratificadas de poder. En *La traición de Rita Hayworth*, la radio se debate entre su uso para los noticieros, la música y las locuciones deportivas. En una de las escenas claves de la novela —la del desengaño de Toto— cuando la familia regresa de ver *Sangre y arena*, el niño está entusiasmado con la idea de ir todos juntos a cenar y a comentar la película; en ese momento, Berto se encuentra a sus compañeros de trabajo y los invita a todos a su casa a escuchar la pelea del campeonato. La radio marca entonces un interés común masculino, marca una zona de exclusión que es el salón que expulsa a la esposa y al niño (81). Algo muy parecido sucede cuando Toto invita a Herminia a su casa a escuchar la retransmisión de *Il trovatore* porque un corte en la iluminación ha hecho que se suspenda el partido del River que iba a oír su padre. Tras el primer acto, los dos jóvenes están fascinados, pero entonces las luces vuelven al estadio y Berto les exige recuperar la radio. La cadena es como sigue: el deporte es uno de los emblemas de la masculinidad, este detenta el poder que simboliza el uso de la radio, la cual comporta el salón como zona de seguridad y confort. Los niños, excluidos de nuevo, se van al patio donde están la madre y el hermano pequeño (272).

En casa de Esther, sin embargo, se da el caso contrario. Ella ha destacado entre todos los chicos de la escuela por sus buenas notas y ha sido agraciada por una beca del Colegio Incorporado George Washington. Su entorno espera de ella que estudie medicina y alcance una posición económica y social que ayude y dignifique a la familia. Gracias a su potencial —traducible en dinero y respeto—, la figura de la niña se imbuye

de un poder que la protege y le facilita su campo de seguridad. En su caso, la seguridad será el silencio para que se pueda concentrar. Por lo tanto, cada vez que está en su cuarto, «nadie pone la radio para que yo haga los deberes ¿y quién soy yo? la que estudia, la inteligente» (219). La existencia de la radio, el rumor al que tantas familias se han acostumbrado como telón de fondo de sus rutinas, hace que el silencio se cargue de significado. El silencio pasa a expresar el respeto —y por tanto la presión— que la familia de Esther siente por ella y que acabará bloqueándola. Otro ejemplo similar es el padrastro del amante de Silvia en *Cae la noche tropical*, quien al regresar del trabajo no deja a los niños «tocar la radio ni nada, a las ocho de la noche se acostaba y todo tenía que quedar en el total silencio. Y a los chicos ni les hablaba, no decía ni buenos días ni buenas noches» (161). El tipo, además, tiene conductas agresivas con la madre. Aquí volvemos a un ejemplo de dominación patriarcal expresado a través del control de la radio y, en este caso, del silencio.

Esta cadena de escenas completa aquellos episodios en los que la Loca se queja de que los activistas a quienes da cobijo cambian la frecuencia de su receptor para sustituir los programas musicales por los políticos. Este gesto simboliza la progresiva ocupación de su casa —su espacio vital, su intimidad— que lleva a cabo la célula y que desembocará incluso en la renuncia de su aparato. En este caso también hay algo del poder patriarcal que ejerce Carlos sobre ella pero, a diferencia de los anteriores ejemplos, la Loca accede no tanto porque no tenga alternativa como por el yugo del amor. El símbolo de la radio estará presente en el desenlace de la novela. Tras su último encuentro con el militante, la protagonista, que ha dejado todas sus pertenencias y sus campos de seguridad atrás, enfrenta un futuro incierto. Toma un taxi y le pide al taxista que encienda la radio; se trata de reinstaurar, aunque sea provisionalmente, uno de esos campos. Pero el conductor le responde que le robaron su aparato la semana pasada. Ella le dice entonces que no se preocupe y empieza a cantar. La Loca reemplaza la radio con su propia voz, con lo que se simboliza la reconversión de su desarraigo en autonomía o, dicho de otro modo, el perderlo todo para ganar su libertad.

5.3. Género

5.3.1. *Queer* latinoamericano

Según Carlos Monsiváis, se podría establecer una constelación de autores latinoamericanos, que pasaría por Lemebel, «el argentino Néstor Perlongher, el mexicano Joaquín Hurtado, el puertorriqueño Manuel Ramos Otero, el cubano Reynaldo Arenas, y, un tanto más a distancia, el cubano Severo Sarduy y el argentino Manuel Puig», que gravitan sobre lo gay y guardan el sida como denominador común (2007: 10). Sin embargo, su planteamiento puede resultar excesivamente restrictivo, si tenemos en cuenta que la presencia del sida en la obra de Puig es inexistente. Para este apartado adoptaremos el enfoque de los críticos que se han centrado en la adaptación de algunos modelos *queer* al contexto latinoamericano, poniendo en cuestión los vínculos que una parte de la cultura homosexual occidental parece haber tendido con la sociedad del espectáculo y el capitalismo. En esta nómina de escritores, similar a la anterior, se encuentran «Néstor Perlongher (Argentina), Pedro Lemebel (Chile), Reinaldo Arenas (Cuba), José Joaquín Blanco (México), Norma Mogrovejo (México), Yuderkis Espinosa (República Dominicana), Rafael Ramírez (Puerto Rico), Rubén Ríos Ávila (Puerto Rico) y muchos otros» (Arboleda Ríos 2011: 113). Entre las particularidades del mundo hispanoamericano que justifican una traslación irrespetuosa del modelo norteamericano, la autora destaca los regímenes dictatoriales del Cono Sur, la represión del comunismo cubano y los efectos en México y Puerto Rico derivados de su cercanía geográfica a Estados Unidos.

Particularmente, Lemebel critica el hecho de que, en un clima de rectitud política, el homosexual norteamericano ha depurado su imagen de todos los trazos de lo femenino, convirtiéndose en una copia fiel del macho heterosexual y borrando así su diferencia transgresiva (Palaversich 2005: 156). Para el escritor chileno, esta es solo una de las consecuencias de la asimilación que ha vivido el homosexual con los procesos de heteronormativización occidentales y que esconden, en última instancia, una actitud de connivencia con la economía de mercado:

Al desenmascarar la complicidad de la cultura gay con el sistema capitalista y su consumismo rampante, Lemebel concibe la historia de la cultura gay como una trayectoria problemática que, de proyecto político, se convirtió en una estrategia

de *marketing* que ya no desafía la estructura injusta de la sociedad sino que, plácidamente, se vuelve su cómplice, creando lo que Néstor Perlonguer llamaría una «normalidad paralela». (2005: 157)

Paola Arboleda Ríos aporta otro elemento a la diferenciación de ambas corrientes: «Si las feministas norteamericanas y europeas de los sesenta y setenta ‘revelaron’ que lo personal es político, los y las intelectuales LGBT latinoamericanos/as acentúan una relación inversa: lo político lo permea todo, lo determina todo, lo limita todo» (2011:121). Según la autora, la otra variable que distingue al *queer* angloamericano del hispano es la reformulación estética y política del amor: «Un amor que es objetivo y herramienta en contra de diversas instancias de opresión (genérica, racial, de clase) difíciles de entender, cuando no se han vivido y cuando no pueden siquiera imaginarse los estragos de su omnipresencia» (2011: 121).

La loca

Esta figura, aunque algo vaga desde el punto de vista teórico, sirve para enmarcar a Puig y a Lemebel. Tanto *El beso de la mujer araña* —la obra de Puig en la que está más presente el elemento homosexual— como *Tengo miedo torero* constituyen sendas reflexiones sobre la integrabilidad del discurso gay y el discurso político, sin dejar de ser, en el sentido más sencillo y directo de la expresión, dos novelas de amor.

Más específicamente, en Lemebel se aprecia un esfuerzo por revertir el vínculo cultura gay-consumismo que parece haberse heredado de Norteamérica. Además, en el plano lingüístico, el escritor chileno realiza un esfuerzo notable por recolectar una infinidad de términos dentro del campo semántico homosexual que le permitan descomponer la homogeneidad que pueda entrañar el discurso gay y recuperar una mayor diversidad. Esta diversidad no debe traducirse necesariamente como una diversidad identitaria; como señala Giorgi, las nuevas ficciones evidencian una imaginación de la sexualidad que «no se puede capturar o codificar como “identidad”, pero que tampoco remite al reino de lo indiferenciado y lo insignificante» (Marguch 2011a: 5). El concepto que se propone es el de horizonte de anomalía. Según Marguch, «la idea de lo anómalo supone pensar la sexualidad como variación, fluidez y movilidad en un horizonte en el que no hay una naturaleza pre-determinada, sino en una naturaleza arrastrada por una potencia de mutación y devenir» (2011a: 5).

Puig ya apuntaba hacia ese horizonte de anomalía que tanto le cuesta a Molina transmitirle a Valentín:

— ¿Y todos los homosexuales son así?

— No, hay otros que se enamoran entre ellos. Yo y mis amigas somos mu-
jer. Esos jueguitos no nos gustan, esas son cosas de homosexuales. Nosotros somos
mujeres normales que nos acostamos con hombres. (1977b: 207)

— Yo estaba con otros amigos, dos loquitas jóvenes insoportables. Pero
preciosas, y muy vivas.

— ¿Dos chicas?

— No, cuando yo digo loca es que quiero decir puto. (1977b: 67)

Como vimos en *Asimilación de códigos*, Lemebel amplía y reescribe, desde una perspectiva tal vez homosexual, contraria en cualquier caso al canon literario, la terminología para referirse al falo. También sobre lo gay despliega una variedad apabullante, recogida en gran medida de los barrios marginales que retratan sus crónicas: «loca», «mariposa», «niño colibrí», «acento marifrunci», «yegua coliflor», «aullido maricueca», «cabecita de pájara oxigenada». Otra variación es la sustitución sistemática del término *travesti* por el de *loca*, «como manera de inscribir una diferencia racial y de clase además de la diferencia sexual. Este término designaría una especie de identidad latinoamericana que se define en oposición al consenso chileno que busca asociar a Chile con los países del norte» (Garbano 2003: 48). De este modo, «Lemebel busca reescribir la historia del movimiento homosexual, no sólo desde una reevaluación de lo marginal, sino también desde un reordenamiento de las políticas de género teniendo en cuenta los roces que las mismas generan en el nuevo mapa cultural creado por la globalización» (Garbano 2003: 48). En esta misma línea, Neyret sostiene que «la loca, en la escritura de Lemebel, se opone al gay, considerado como un elemento trasplantado de la cultura del norte en un acto más de colonización dentro del marco de la proclamada “modernidad” chilena, en rigor un sistema neoliberal» (2007). La novela se muestra crítica con esta asimilación del discurso homosexual ajeno: «Era elegante ser de derechas y pronunciarlo fuerte con la mandíbula caída en medio de todas esas locas cabeza de papa que iban a la disco. Porque de todas no se hace una, todas son iguales y viven pendientes del corte de pelo, del cinturón, de la polerita que se van a poner el sábado para ir a zangolotearse a la disco, donde se manosean y atracan entre ellas como los gay de Estados Unidos» (2001: 114).

El amor

Tanto en el escritor chileno como en el argentino, la idea del amor aparece en el universo de la loca como una prioridad, o incluso una necesidad. Y cabe decir, efectivamente, «la idea del amor», y no «el amor» a secas, porque en Molina y la Loca este sentimiento se configura antes como un escenario mental que como experiencia o realidad. De ninguno de los dos personajes se nos dice que haya tenido alguna relación que pueda ser encuadrada en ese marco amoroso que tanto ansían.

El amor que buscan no es platónico, pues ambas novelas incluyen escenas de sexo razonablemente explícitas que descartan esa posibilidad. No obstante, sus prácticas sexuales más frecuentes sí parecen haber quedado excluidas de su universo sentimental. Como el travesti de *Salón de belleza*, estos episodios —en *Tengo miedo torero*, la escena del cine y en *El beso de la mujer araña*, la historia con el chico joven que le cuesta la cárcel al protagonista— quedan como acontecimientos aislados en la vida de los personajes, incluso proscritos. El de Molina se convierte incluso en un tabú, ya que de él apenas se dan datos, del de la Loca sí sabemos en cambio que está dentro de la lógica de la transacción material, lo que irrita a la protagonista. En cualquier caso las dos historias son ajenas al tejido de boleros y películas hollywoodienses que configuran su imaginario del amor.

Con las personas que sí pertenecen a esa esfera, como Valentín, el camarero o Carlos, como ya se ha dicho, la relación que se pretende no es platónica pero, lejos de la marcada carnalidad de aquellos encuentros, posee un componente muy sentimental, así como se mueve en un código de cuidados y protección notablemente maternal. Al hablar del camarero, Molina confiesa que albergaba ilusiones:

— De que viniera a vivir conmigo, con mi mamá y yo. Y ayudarlo, y hacerlo estudiar. Y no ocuparme más que de él, todo el santo día nada más que pendiente de que tenga todo listo, su ropa, comprarle los libros, inscribirlo en los cursos, y poco a poco convencerlo de que lo que tiene que hacer es una cosa: no trabajar más. Y que yo le paso la plata mínima que le tiene que dar a la mujer para el mantenimiento del hijo, y que no piense más que una cosa: en él mismo. Hasta que se reciba de lo que quiere y la termine con su tristeza, ¿no te parecía lindo? (1977b: 76)

Más que una relación sentimental, el personaje parece estar contando otra de sus películas de amores anómalos e imposibles. Molina proyecta su visión más casta y desapasionada del amor, la más fundada en los cuidados y la ternura, sobre la película *Su milagro de amor*: «Los dos estamos solos y no esperamos más nada de la vida, ni amor, ni alegría, por eso es posible que nos podamos ayudar el uno al otro, yo tengo un poco de dinero que para usted puede ser una protección, y usted puede cuidarme un poco, que mi salud va cada vez peor» (111). Aun así, dicha percepción no está privada de idealismo: «El amor es así, embellece a quien logra amar sin esperar nada a cambio» (115). A través de las películas que cuenta, el lector va completando los valores del amor que anhela Molina: devoción y entrega, en un marco que, como se verá más adelante, no necesariamente tiene que ser de igualdad y de respeto.

Este amor es muy similar al que persigue la Loca. Ella lo define fundamentalmente a través de boleros y de su condición homosexual; en el siguiente pasaje, tras tararear el personaje algunos versos, el narrador esboza una visión sintética de su imaginario sentimental:

Amores de folletón, de panfleto arrugado, amores perdidos, rastrojeados en la guaracha plañidera del maricón solo, el maricón hambriento de «besos brujos», el maricón dirigido por el tacto imaginario de una mano volantín rozando el cielo turbio de su carne, el maricón infinitamente preso por la lepra coliflora de su jaula, el maricón trululú, atrapado en su telaraña melancólica de rizos y embelecos, el maricón rififí, entretejido, hilvanado en los pespuntos de su propia trama. (2001: 37)

Lemebel propone aquí un vínculo casi determinista entre la orientación sexual y el tipo de amor al que se aspira; se trata de un amor carnal, sentimental y estigmatizado. No obstante, la Loca también se inscribe en el código de los cuidados al enamorado, como se trasluce en las escena del campo, en la que ella prepara la comida y cuida los detalles, y en la del cumpleaños, en la que el personaje canaliza su lado más maternal, organizando la fiesta infantil y rodeada de niños que la llaman «tía».

Esta manera de entender y proponer el amor que tienen Molina y la Loca se vuelve contra ellos, no ya por el estigma del homosexual en las sociedades en que viven, sino desde el momento en que los dos se enamoran de hombres heterosexuales y politizados. La idílica visión de la relación con el camarero que contaba Molina se ve confrontada por Valentín quien, más que «lindo», le dice que es «irreal». Para el guerrillero, el amor

y especialmente los cuidados son una flaqueza burguesa que le pueden debilitar en su propósito de hacer la revolución:

- Al final, Valentín, vos también tenés tu corazoncito.
- Por algún lado tiene que salir... la debilidad, quiero decir. (1977b: 47)

Carlos no expresa ninguna opinión tan explícita al respecto, pero su silencio en materia amorosa, frente a la verborrea sentimental de la Loca es ya bastante elocuente. El contraste de las «enamoradas» frente a los guerrilleros nos devuelve la idea de un amor que, a fuerza de ser ideal, está condenado a ser utópico. Sin embargo, aunque idealistas, ni la Loca ni Molina son ilusos; es más, en su defensa exacerbada del amor, hay algo de la fingida ingenuidad con la que Don Quijote exigía el regreso del código caballeresco. Y así como el hidalgo deja ver las distancias que mantenía con su idealismo en el momento en que paga a Maese Pedro por destrozarle el Retablo, como aquel que paga la entrada de un espectáculo o el uso de una atracción, la Rana expresa de un modo frío y material la imposibilidad del acto sexual de un modo libre, afectivo y voluntario entre la Loca y Carlos. La amiga le recrimina a la protagonista que no haya aprovechado la ocasión de «haberle corrido mano», ya que ella le está haciendo favores y él «de algún modo tendrá que pagarte» (75). La Loca, conocedora de la situación, dará la prueba definitiva de su falta de ingenuidad al rechazar la disparatada propuesta de Carlos de marcharse juntos a Cuba. En la misma línea, Molina sabe que sus encuentros sexuales con Valentín no son en igualdad de condiciones, por eso tiene que pedirle permiso para acariciarlo y pedirle también que le dé un beso, «si no te doy asco» (221). En el encuentro sexual de *Tengo miedo torero*, Carlos está dormido, inconsciente y ajeno; en *El beso de la mujer araña*, Valentín le pide a Molina que se quede callado. Molina se limita a decir «Sos muy bueno conmigo» (220), admitiendo durante el mismo acto que, desde su percepción, hay en este un componente de caridad.

5.3.2. Traducciones del paradigma masculino-femenino

Oralidad versus escritura

De Puig se ha escrito en estas páginas que la oralidad constituye el centro de su poética. En su caso dicha centralidad se trabaja de un modo orgánico que acopla los

planos intra y extradiegéticos, esto es, por un lado los personajes monologan, dialogan, chismorrear, se cuentan películas y oyen la radio; por otro, la instancia diegética superior raramente se manifiesta, dando la falsa impresión de que son sus voces las que guían y determinan la narración. Incluso en el plano más externo de la literatura, la figura pública del autor, Puig trabajó este aspecto, expresando su deuda con los relatos orales de sus ancestros y reivindicando las enseñanzas estéticas del cine y los radioteatros, en detrimento de la lectura.

El paralelismo con Lemebel funciona en todos los planos salvo en el extradiegético, ya que en su novela el narrador apenas deja espacio para la transcripción directa de las voces, que se ven siempre envueltas por una escritura barroca, en las antípodas de la oralidad. En sus declaraciones públicas como escritor, en cambio, resulta imposible no escuchar los ecos provocadores de Manuel Puig y su lucha por conquistar nuevos terrenos para la literatura:

En cuanto a influencias literarias y culturales más precisas, te digo desde ya que en la casa donde nací y crecí no habían libros. A lo más uno leía el papel viejo del diario donde venía envuelto el pescado. La radio sí fue importante. Escuchaba mucho los radioteatros. Las historias que escuchaba en la radio y las que contaba mi abuela conformaron para mí un bordado literario oral que influyó en mis letras. Antes de aprender a escribir la a, la e, la i, recibí una visión sobre el mundo que se formaba de lo que escuchaba y eso para mí fue como una escritura. (García-Corales 2005: 30)

En el plano intradiegético, resulta evidente el fuerte vínculo que la Loca establece con la oralidad, ya que apenas se relaciona con la cultura escrita —solo ojea revistas de vez en cuando—, no estudió carrera universitaria y apenas si terminó la secundaria. Su forma principal de socialización consiste en reunirse con su comunidad de «comadreas» y chismorrear. La lógica del chisme, como ya se ha apuntado, aglutina varios de los puntos neurálgicos de la oralidad y, en buena medida, excluye la letra escrita: su inmediatez, necesidad de ser clandestino y pasajero impiden su transcripción. Su desapego de la cultura letrada puede leerse también como rechazo al discurso oficial; no usa documentos, ni hay evidencia legal de que exista como ciudadana registrada: «La Loca del Frente pone en evidencia la arbitrariedad de tales documentos para identificar o fichar a un individuo. Ella ha logrado liberarse de los documentos oficiales que un gobierno dictatorial podría emplear para vigilar cuidadosamente a sus sujetos» (Manickam 2010: 44).

Si establecemos dos paradigmas en torno a la dicotomía oralidad/ letra escrita, del lado de la primera encontraremos feminidad y sometimiento, mientras que del de la segunda se sitúan la masculinidad y el poder. Mientras las mujeres limpiaban la casa con la radio puesta y se contaban unas a otras sus historias, los hombres estudiaban carreras y escribían la Historia. En vista de que las obras de Puig y Lemebel contienen una fuerte carga subversiva en materia de género —el escritor argentino inserta, incluso, largos párrafos teóricos en la que es quizás la más reivindicativa de sus novelas—, es lógico que sus proyectos narrativos exploren de un modo u otro la idea de oralidad.

En *The Buenos Aires affair* se recoge una buena muestra de ello. Si bien el ejemplo que se verá a continuación no cumple con la oposición masculino-femenino en materia de sexos, los patrones que se reproducen sí serán fértiles para una trasposición a la teoría del género si entendemos que la compañera de clase ejerce un rol prototípicamente masculino.

Fanny le preguntó qué libro estaba leyendo, Gladys respondió que a la noche escuchaba radio en la cocina hasta que sus padres se llevaban el aparato al dormitorio para escuchar los noticiosos. Fanny le preguntó si conocía a Herman Hesse, Thomas Mann y Lion Feuchtwanger. Gladys los oía nombrar por primera vez y trató de no hacerlo notar. Forrado por Fanny como libro de texto, “Demian” de Herman Hesse impresionó a Gladys hasta quitarle el sueño y durante esas horas de insomnio llegó a la conclusión de que no sólo ella era desgraciada sin razón, Demian también (...). A “Demian” siguió una larga serie de novelas europeas contemporáneas que permitió a Gladys identificarse con numerosas criaturas afectadas por el mal del siglo: la angustia de existir, como le explicó Fanny, quien había escuchado conversaciones al respecto en casa de su primo, violinista de la Orquesta Sinfónica Municipal. (1977a: 30)

A partir de este momento, Gladys queda sometida al influjo de poder que Fanny ha fundado sobre su condición de lectora y, por ende, su presunta supremacía intelectual. Al día siguiente Gladys trata de ocultar su aparato dental, pero cuando su compañera se lo descubre, ella confiesa su «angustia de existir» (31). Al pronunciar esta expresión, Gladys, sin saberlo, ratifica su condición de inferioridad. Se trata de un giro común en los personajes de Puig: la imitación para aprehender un estatus superior y la cursilería o el ridículo como resultado. El concepto lo ha importado del idiolecto de Fanny que, a su vez, lo ha importado del entorno cultivado de su primo —al final de la cadena aparece el varón—. Gladys quiere expresar una emoción pero, para prestigiarse, emplea una expresión codificada culturalmente que remite a corrientes existencialistas. En respuesta, Fanny se reafirma como la dueña de ese campo:

Fanny, como robada de vocabulario e ideas propias, reaccionó burlona: le dijo que según el psicoanálisis la angustia no provenía de ser sino de no ser como pretendíamos, “vos tenés angustia porque no tenés los dientes derechos como yo”, y le mostró una homogénea fila de dientes cortos y amarillentos. Gladys vio que eran cortos y amarillentos pero no encontró coraje para devolverle la ofensa, permaneció callada. (31)

El sentimiento se ve refutado con una teoría. Y, aunque Gladys podría defenderse a costa de los defectos físicos de Fanny, se siente incapaz de hacerlo porque no posee el conocimiento que le corresponde a la otra en virtud de ser una persona leída. Poco después Fanny la invita a su casa para conocer a su familia. Tras el encuentro, la anfitriona le dice que su familia «la había hallado excesivamente tímida para su edad» (35). Fanny ejerce así de Pígmalión, en busca de su profecía autocumplida, privando a Gladys del lenguaje e infantilizándola, momento canónico de la relación maestro-discípula. El remate viene dado por su padre, a quien Gladys encuentra riéndose de un chiste sobre dos amigos de «apariencia elegante y donjuanesca» que saldrán con una chica guapa y otra fea (31-32). Esto devuelve su angustia a la joven. Para cerrar la escena, su padre le encomienda que haga caso a los consejos de su madre para mantener una postura adecuada «porque papi no quiere tener una hija loro⁶²» (32). A lo largo de este pasaje, Puig despliega la sumisión a la que se ve abocada Gladys por carecer de un bagaje de cultura escrita, que es la que detenta el poder simbólico, y a causa de la construcción de la belleza desde un punto de vista patriarcal.

El paradigma de género articulado en la dicotomía cultura oral/cultura letrada sí alcanza a cumplirse en los casos de Molina y Valentín y la Loca y Carlos. En estas parejas, el guerrillero posee las lecturas marxistas, información secreta y un mayor conocimiento de la realidad política, lo que se traduce en distintas formas de un poder que le permite instrumentalizar al homosexual. En varias ocasiones, Molina acusa a Valentín de ser un «fanático» de la lectura (188), o de leer «demasiado» (196), así como la Loca siente que «no entendía mucho, no sabía de esas cosas universitarias. Y prefería no preguntar para no meter la pata. Prefería hacerse la cucha, ya que él la creía tonta contestándole siempre: Después te explico» (31).

Sin embargo, Puig también señala los peligros de la cultura no escrita y distingue distintas naturalezas en ella. Así, en *La traición de Rita Hayworth*, Herminia, que gusta de Liszt, Chopin y Brahms, advierte contra los peligros de la radio y los canales de

⁶² Fea.

tango «que pueden pagarse antenas fuertes para que el pueblo se eduque escuchando cómo el compadrito le dio una puñalada a la negra de al lado» (265). La cultura oral y popular presenta así una doble cara ya que, al tiempo que pertenece a los sectores minoritarios y oprimidos, es vehículo de expresión de los valores y convicciones más tradicionales. La visión que da de ella *Tengo miedo torero* es similar a la de Puig: por un lado la indistinción sexual y la expiación emocional que permiten los boleros, y por otro los moldes sentimentales que proyectan y el carácter frívolo de sus letras.

Política versus sentimentalidad

De los distintos ejes que estructuran las relaciones de Molina y Valentín y de la Loca y Carlos, este es el que se hace visible de manera más recurrente y con mayor peso en las dos novelas, constituyéndose además como una de las principales variaciones sobre el binomio masculino-femenino. El comienzo del capítulo dos de *El beso de la mujer araña* sintetiza y problematiza algunos de los aspectos centrales de esta oposición; me permito, por tanto, reproducirlo *in extenso* para proceder después a su comentario:

- Cocinás bien.
- Gracias, Valentín.
- Pero me vas a acostumbrar mal. Eso me puede perjudicar.
- Vos sos loco, ¡viví el momento!, ¡aprovechá!, ¿te vas a amargar la comida pensando en lo que va a pasar mañana?
- No creo en eso de vivir el momento, Molina, nadie vive el momento. Eso queda para el paraíso terrenal.
- ¿Vos creés en el cielo y el infierno?
- Esperate Molina, si vamos a discutir que sea con cierto rigor; si nos vamos por las ramas es cosa de pibes, de discusión de bachillerato.
- Yo no me voy por las ramas.
- Perfecto, entonces primero dejame establecer mi idea, que haga un planteo.
- Escucho.
- Yo no puedo vivir el momento, porque vivo en función de una lucha política, o bueno, actividad política digamos, ¿entendés? Todo lo que yo puedo aguantar acá, que es bastante, ... pero que es nada si pensás en la tortura, ... que vos *no* sabés lo que es.
- Pero me puedo imaginar.
- No, no te lo podés imaginar... Bueno, todo me lo aguanto... porque hay una planificación. Está lo importante, que es la revolución social, y lo secundario, que son los placeres de los sentidos. Mientras dure la lucha, que durará tal vez toda mi vida, no me conviene cultivar los placeres de los sentidos, ¿te das cuenta?, porque son; de verdad, secundarios para mí. El gran placer es otro, el de saber que estoy al servicio de lo más noble, que es... bueno... todas mis ideas...

-¿Cómo tus ideas?

-Mis ideales,... el marxismo, si querés que te defina todo con una palabra. Y ese placer lo puedo sentir en cualquier parte, acá mismo en esta celda, y hasta en la tortura. Y ésa es mi fuerza.

-¿Y tu mina?

-Eso también tiene que ser secundario. Para ella también soy yo secundario.

Porque también ella sabe qué es lo más importante. (33-34)

Valentín posee el dominio de la letra escrita, y por tanto el conocimiento, y por tanto la norma y la estructura. En consecuencia, Valentín está en condiciones de fijar los límites del rigor y de situar a Molina fuera de estos; él decide cuál es el marco, el orden y la cohesión de la discusión, mientras que Molina se va «por las ramas». Gracias a su conocimiento y a la conciencia que posee de este, el guerrillero tiene el poder de jerarquizar: su discurso —«dejame establecer mi idea, que haga un planteo»—, su tiempo —«todo me lo aguanto... porque hay una planificación», sus valores —«está lo importante, que es la revolución social, y lo secundario, que son los placeres de los sentidos»— y sus afectos —«eso también tiene que ser secundario»—. Frente a ello, la posición de Molina queda desvalorizada. No se produce una confrontación de ideas en igualdad de condiciones —planificación *versus carpe diem*—, sino una visión del mundo con altura de miras, legitimada además por las referencias culturales —«marxismo»—, frente a una actitud infantil, fuera de la realidad —«paraíso terrenal»—.

El mismo choque entre dos las dos concepciones del mundo se produce en *Tengo miedo torero*, aunque su cohabitación es menos conflictiva:

¿No me vas a decir que tú eres del Frente Patriótico Manuel Rodríguez? A estas alturas «somos». Se parece a una canción: «*Somos un sueño imposible que busca la noche.*» Tienes razón pero lo que nosotros buscamos no es la noche, es el día, el amanecer de la larga oscuridad que vive este país. Otra vez te pusiste serio, chicharreó ella como una niña, enroscándose el dedo en una cinta de tul. Es muy serio, más de lo que tú crees. (122)

Este extracto refleja como pocos las diferencias de habla entre la Loca (Molina) y Carlos (Valentín). Se trata de dos variaciones sobre la misma lengua, por eso se genera la ilusión de comunicación. Utilizan palabras comunes y tienen la sensación de estar transfiriéndose información, pero sus *diccionarios* son distintos. «Somos», para el militante, significa colectividad, no asimilación respecto del sistema, compromiso político y, en definitiva, una actitud crítica y de responsabilidad ética. La misma palabra, en cambio, para la Loca evoca boleros y cuplés en los que el «nosotros» remite a una célula dual, de vínculo amoroso y a menudo estilizada, ya sea en su felicidad o en

su dolor para estimular la proyección y la empatía del receptor. La confusión sigue: «la noche», en el bolero de Mario Clavell es el refugio donde «olvidarse del mundo y de todo»; es un símbolo erótico que remite a esa realidad efusiva, hedonista amorosa, intensa, y «presentizada» que habita la Loca. En el diccionario de Carlos «noche» es un presente en términos peyorativos, un presente que debiera ser pasado por lo que tiene de represión, miedo, muerte, oscuridad moral y se contrapone al «amanecer», entendido como el renacimiento, la esperanza y la libertad que traerá un nuevo sistema político. El amanecer, en cambio, en el lenguaje de las canciones de la Loca supone, precisamente, el fin de la libertad y el fin del amor. Él se pone serio, porque necesita hacer sentir que sus preocupaciones son serias, que la ética está de su lado, mientras que del lado de ella está tan solo un sentido superficial de la belleza (de ahí su cinta de tul).

Cada uno se ve en la necesidad de resemantizar el lenguaje del otro para garantizar su espacio de confort en la relación. Sin embargo, cada tanto, encuentran puntos en común que serán los que les lleven a compartir fugazmente la ilusión de un futuro común. Uno de esos vasos comunicantes es el verso que da título a la novela, y del que ya se apuntaron algunas cuestiones en *Referencias explícitas*. «Tengo miedo torero» es la clave que fijan ambos como contraseña clandestina. Este episodio constituye entonces la fundación de un lenguaje común e híbrido. Los dos pactan desautomatizar un verso de pasodoble, destinado originalmente a expresar un sentimiento amoroso y dotarlo de contenido político, aunque manteniendo el *recorte* que la frase lleva en su ADN y que es la célula dual. Por lo tanto, los dos mundos se entremezclan en esas tres palabras.

El verso, reubicado en la novela, sugiere además una transformación relevante desde el punto de vista de la teoría de género. En la canción original una mujer mira desde la grada cómo torea su enamorado. El foco se pone sobre él porque es el ejecutor, el que asume los riesgos y se enfrenta a la muerte, mientras que ella es pasiva, observa desde fuera, a salvo, y sufre el miedo por el otro. Tanto *El beso de la mujer araña* como *Tengo miedo torero* invierten estos roles. Molina y la Loca, los personajes femeninos, recorren el arco que va del débil al valiente, del pasivo al activo y de Eros a Tánatos⁶³.

Conviene señalar las fluctuaciones y contaminaciones que se producen entre ambos bloques porque eso es de lo que tratan ambas novelas; el esquema de partida, como tal,

⁶³ La Loca no muere, pero sí se expone a ese peligro en numerosas ocasiones, al pasar a formar parte, aunque de modo indirecto, del Frente Manuel Rodríguez.

solo puede ser una abstracción teórica. Regresemos ahora no obstante al mismo para seguir completándolo. En el polo del sentimentalismo, el llanto merece un apartado propio. En torno a diez se cuentan las veces que aparecen mujeres llorando en *El beso de la mujer araña*, ya sea en el plano de la realidad o en el de las películas contadas. En este cómputo se incluye a Molina como mujer pero su llanto es más problemático que el del resto: cada vez que sucede, su interlocutor le pide que lo reprima. Valentín incluso le dice «Me pone... nervioso que llores» (218). En cambio, cuando el guerrillero llora, y se disculpa por ello, Molina lo invita a desahogarse. En el siglo XX, las lágrimas, patrimonio exclusivo de niños y de mujeres han ido cargándose de connotaciones hasta expresar mucho más que una simple emoción. Su significado actual difiere notablemente de que tenían en el siglo XVIII, cuando no solo estaba bien visto llorar en público, sino que hombres y mujeres eran estimulados para exhibir sus emociones. En la segunda mitad del siglo XIX, ligado a su viraje de la sensibilidad al sentimentalismo, las lágrimas sufren un proceso de devaluación. Desde entonces, como explica Santos, el llanto es patrimonio exclusivo de las mujeres y a menudo pasa a ser percibido como síntoma de una patología.

En *La traición [de Rita Hayworth]*, las lágrimas son una manera más a través de la cual Toto, el protagonista elabora el conflicto masculino-femenino, vivido por él de forma maniquea. A las lágrimas se añade el consumo cultural –el cine como diversión de las mujeres y el fútbol de los hombres. Finalmente, se define la oposición entre el mundo masculino y el mundo femenino por la elección del melodrama (el reino de las lágrimas), la expresión más fiel del mundo femenino. (Santos 2001: 51)

El melodrama rige también los modos de la Loca y, por lo tanto, el llanto aparece igualmente tematizado en *Tengo miedo torero*:

Sería más fácil partir, dejando quizás un pequeño charco de llanto, una mínima poza de aguda tristeza que ninguna CNI pudiera identificar. Porque las lágrimas de las locas no tenían identificación, ni color, ni sabor, ni regaban ningún jardín de ilusiones. Las lágrimas de una loca huacha como ella nunca verían la luz, nunca serían mundos húmedos que recogieran pañuelos secantes de páginas literarias. Las lágrimas de las locas siempre parecían fingidas, lágrimas de utilería, llanto de payasos, lágrimas crespas, actuadas por la cosmética de la chiflada emoción. (176)

Las lágrimas pertenecen al código invisibilizado de la feminidad, opuesto por tanto e indetectable para los organismos políticos masculinos, incluso para aquellos como el Centro Nacional de Información que están especializados en la indagación y la

pesquisa. Lágrimas y CNI simbolizan en el fragmento los dos polos que trata este

apartado. En esa imposibilidad de ser vista reside la condena de la mujer, pero también precisamente su libertad. La reconversión de la exclusión en potencial de virtud es un mecanismo propio de las minorías reprimidas que también Puig reconvirtió en principios estéticos para su literatura. Pero el fragmento de Lemebel no se refiere a las mujeres, sino a las locas, excluidas dentro de las excluidas, indignas incluso de la representación arquetípica del melodrama. La loca, a medio camino del ser hombre y el ser mujer, ni siquiera tiene derecho a la emoción, como esta última, sino que se ve condenada al espacio de la teatralidad y la impostura.

Política	Sentimentalidad
Ideas	Afectos
Visión de futuro	Vivir el momento
Revolución social	Placeres de los sentidos
Fortaleza	Debilidad
Contención	Efusividad
Realidad	«Paraíso terrenal»
Rigor	Irse por las ramas
«Cosas importantes»	«Macanas» ⁶⁴
Adulto	«Pibe»
Letrado	Iltrado
Pensar	Hablar
Noble	Vulgar
Ascético	Necesitado
Marxista	Esteta
Racional	Irracional
Leer teoría política	Contar películas
Público	Privado
Épica	Melodrama
Masculino ⁶⁵	Femenino

⁶⁴ P. 15.

⁶⁵ En *El beso de la mujer araña* —como se ve en el fragmento anterior— se deja ver que la compañera sentimental de Valentín, también militante, cumple con el patrón masculino. Igualmente sucede en *Tengo miedo torero* con la compañera de célula de Carlos que visita a la Loca en dos ocasiones. Que estos personajes se adhieran a lo que, desde la construcción patriarcal, se ha configurado como el rol de género masculino pone necesariamente en entredicho el esquema de polaridades. El propio Valentín le dice a Molina que es «demasiado sensible» (34), «como una mujer» (35), por lo que se deduce que considera que su compañera es una excepción que no se atiene al paradigma de su sexo.

El esquema que subyace al fragmento primero de *El beso de la mujer araña* no está lejos de la división de clases sociales platónica en la que de un lado estarían los gobernantes y filósofos, con el alma racional, y del otro los artesanos y labradores, regidos por un alma concupiscible. Los primeros dicen «tenés que razonar entonces, y convencerte» a lo que los segundos responden «sí, pero hay razones del corazón que la razón no entiende» (*El beso de la mujer araña* 263). El cuadro que se muestra más adelante sirve para sintetizar estos dos paradigmas que vertebran la relación Valentín-Molina y son, en gran medida, aplicables a Ana y Pozzi o a Carlos y la Loca.

Ética versus estética

Tanto en Puig como en Lemebel estos dos paradigmas se canalizan a través de la cultura de masas, que sirve de escenario de batalla a unos personajes —Molina y la Loca— que en una exposición teórica y directa no podrían hacer valer sus planteamientos.

Cuando Molina está contando *La mujer pantera*, Valentín le pregunta cómo se imagina a la madre del protagonista. La descripción que da aquel es fundamentalmente externa —«la veo impecable»—. La respuesta del guerrillero es contundente: «Sí, está siempre impecable. Perfecto. Tiene sirvientes, explota a gente que no tiene más remedio que servirla» (22). Molina replica que a él le gustaría tener una madre así, «cariñosa, cuidada» y se queja de que Valentín quiebre la narración con sus acotaciones críticas, que lo devuelven a esta «mugre de celda» (23). El enfrentamiento alcanza su punto álgido de tensión en torno a la película de Leni. Para el militante es «inmundicia nazi», mientras que Molina defiende que «aparte de eso es una obra de arte» (63).

Como ya se ha mencionado, este personaje encarna al álter ego del escritor en tanto que espectador puramente artístico, formal, capaz de dejar a un lado las consideraciones ideológicas. La película nazi le gusta por sus decorados, sus vestidos, sus planos, su capacidad de seducción narrativa y, en definitiva, por su actitud desacomplejada para subordinar el principio de placer al de realidad. En este sentido, Molina es un hedonista

y, desde su punto de vista, Valentín no hace más que ensuciar⁶⁶ sus películas con aspectos ajenos a ellas. Pero si la filtración de Valentín tiene que ver con sus principios políticos, el visionado de Molina tampoco es completamente inmanente; en su caso, el elemento externo que interfiere en la ficción proviene de sus valores afectivos. El álter ego de Puig empatiza profundamente con los personajes de las películas que cuenta y proyecta el «yo» dentro de la película, lo que le lleva a contemplar la película desde sus condicionamientos afectivos. De este modo, ver a la madre de *La mujer pantera* tan guapa responde a su deseo de tener una madre así. Aun así, sus filtraciones de parámetros externos distorsionan menos los mecanismos de la ficción que las de Valentín. No obstante, en el sentido contrario, en el camino de la ficción a la realidad, es Molina quien deforma esta —o, más bien, deforma su versión más aceptada—, estilizándola. Así, a la pregunta de por qué quiere tanto a su enamorado, responde: «Te voy a ser sincero. Ante todo porque es lindo» (64). Molina sabe que su respuesta no encaja con el estándar aceptado de los motivos para querer a alguien, de ahí que introduzca la primera frase, a modo de preámbulo o mediación con lo que viene después. Posteriormente, cuando lo describe, se refiere a él «como un galán de película» (69) y lo que destaca es la elegancia de sus gestos al componer una ensalada. En cambio, lo que a Valentín le interesa saber es si el camarero está sindicado. La suspensión —o cuanto menos el arrinconamiento— de la ética política en los visionados es lo que permite a Molina —y a Puig— desencorsetar el principio de estilización y los gestos formales que darán lugar a una revisión *camp* de determinados productos culturales.

Tengo miedo torero, además, trabaja otra versión del paradigma no a través de la cultura de masas sino del subgénero «novela de dictador». No es pertinente realizar aquí disquisiciones teóricas sobre dicha etiqueta, ni enfangarse excesivamente en la discusión de hasta qué punto se le puede aplicar a esta novela. De aplicárselo, la única manera de hacerlo sería, desde luego, de un modo descentrado. Hay al menos un motivo para ello: el dictador es *per se* una figura central, ya que rige en solitario los designios políticos, sociales, económicos y militares de un país. Su espejo en la literatura latinoamericana se ha encargado por lo general de retratar dicha ubicación espacial.

⁶⁶ Molina en monólogo interior: «No le voy a contar más ninguna película de las que más me gustan, esas son para mí solo, en mi recuerdo, que no me las toquen con palabras sucias, este hijo de puta y su puta mierda de revolución» (116).

Aquí la trama de Pinochet comparte el protagonismo con la de Carlos y La Loca, como por otra parte, sucedía también en *La fiesta del Chivo*, de Vargas Llosa, con la historia de Trujillo y la de Urania Cabral. El encuadre político y público encuentra su contrapunto en una historia de escala más reducida e intimista. Lo singular de *Tengo miedo torero* es que, dentro de la subtrama del dictador, este aparece a su vez descentrado. Detrás de la figura del tirano, la voz que oye el lector es la de su mujer, Lucía Hiriart. No obstante, su presencia no está encaminada a trasladar a esta parte de la novela el contrapeso intimista, sino que funciona en la dirección opuesta: feminizar la política; entendiendo «feminizar» de acuerdo al patrón de una mujer de su estrato social y su condición ideológica. Lucía Hiriart opina y participa de algunos de los asuntos políticos de su marido, sobre todo, en la medida en la que estos afectan a la opinión pública que se tiene de ellos y de su país.

Lo ridículo de muchas de sus aportaciones se debe a la traducción errónea que hace de las escalas. Hiriart parte del dispositivo del chisme pero lo traslada a la lógica de lo público, lo masivo y lo político: elogia los libros de Historia que les regalan las esposas de embajadores y comandantes porque «hacen juego con los marcos color oro de los cuadros» (104). Otro caso aún más desatinado es cuando le reprocha a Pinochet el haberse puesto las gafas de sol en un día gris: «No ves cómo los comunistas han usado esa foto para desprestigiarte. Pareces un gánster, un mafioso con esos lentes tan feos» (144). Hiriart no asocia las críticas de los comunistas a las torturas o los desaparecidos sino al estilismo del tirano en el momento de la fotografía. De ahí emergen los juicios éticos contra su marido que ella reformula como si de chismorreos estéticos se tratara, difundidos por el malintencionado boca a boca.

Detrás de sus opiniones se esconde la figura de Gonza, áter ego en la novela de Gonzalo Cáceres, su maquillador en la realidad, quien tras la dictadura reconoció públicamente su homosexualidad. Él es el gurú estilístico y ella la encargada de reinscribir su discurso en la esfera política: «Y dice [Gonza] que todo es cosa de estética y color. Que la gente no está descontenta contigo ni con tu gobierno. Que la culpa la tiene el gris de los uniformes, ese color tan depresivo, tan sobrio, tan apagado, tan poco combinable» (29). No obstante, la frivolidad de sus juicios, que *a priori* pueden resultar ingenuos e ineptos, encaja perfectamente con la espectacularización de la política contemporánea y, en especial, la que llevan a cabo los regímenes totalitarios (piénsese

también en la sociedad futurista que describe Puig en *Pubis angelical*). Las opiniones que lanza son la prueba de que

la realidad vivida se halla materialmente invadida por la contemplación del espectáculo, y al mismo tiempo alberga en sí el orden espectacular, otorgándole su positiva adhesión. La realidad objetiva se presenta en sus dos dimensiones. Cada noción fijada de este modo no tiene más sentido que la transición a su opuesto: la realidad surge en el espectáculo, y el espectáculo es real. Esta alienación recíproca es la esencia y el sustento de la sociedad actual. (Debord 2005: 40)

Por lo tanto, *Tengo miedo torero* es una novela de dictador genéricamente (en sus dos acepciones) adulterada: la mujer del tirano comienza a adueñarse del espacio político operando desde un patrón femenino. Al mismo tiempo, el espía que facilita el atentado es una loca, cuyo travestismo ha sido politizado, ya que es precisamente este «disfraz», en su caso permanente, el que la invisibiliza a los ojos del régimen, permitiéndole actuar con impunidad. Es decir, es su apariencia estética la que la habilita, de forma inconsciente, como militante y activista política para una causa digna: matar al tirano.

Sumisión-dominación

Hay un patrón en la relación hombre-mujer que se repite en *El beso de la mujer araña* y en *Tengo miedo torero*: el primero como figura poderosa y manipuladora de la segunda. En la narración de *La mujer pantera*, Molina da cuenta de cómo el psicoanalista no bloquea su masculinidad en la relación profesional que establece con Irena e incluso, aunque se justifica con motivos médicos, llega a besarla con la intención de acostarse con ella. Además, acepta establecer comunicación con el marido de Irena, poniéndose de acuerdo con él y puenteando así a su paciente. De un modo irracional, la protagonista parece apercibirse de estos movimientos y en una de sus transformaciones liquida al psicoanalista. De lo expuesto se colige que, aunque en menor medida, también la relación con el marido posee tintes patriarcales. Por ejemplo, en una escena él se pone contento «porque ve que ella se sobrepuso a un complejo para dale gusto a él» (13).

En el filme nazi, Leni es chantajeada y utilizada por los maquis para lograr información política. En su caso, la manipulación también tiene un componente sexual, ya que aprovecha su relación física y sentimental con él para terminar de seducirlo y completar la labor de espionaje. En *Yo anduve con un zombie*, antes de morir el muchacho le explica a la zombi que ella ha sido víctima de los hechizos del brujo, quien, por sus ínfulas de poder y su deseo de adueñarse de la isla, la embrujó, volviéndola así su esclava; le pide también que se mate para liberarse, puesto que es la única forma de que no vuelva a ser «instrumento de la perversidad de nadie» (215). Finalmente, en el melodrama mexicano, la cantante protagonista se ve impedida para trabajar y amar libremente por la dominación que, a través del dinero y las influencias que posee, el magnate ejerce sobre ella.

Todos estos ejemplos satelitales vienen a completar los dos casos centrales. En *El beso de la mujer araña* el asunto es más complejo porque, *a priori*, la manipulación funciona en dos sentidos. Se da a entender que Molina coquetea con la idea de acelerar su salida de la cárcel vendiendo información de los planes políticos de Valentín. No obstante, una vez que se encariña con él, todo lo que hace es protegerlo de las comidas envenenadas, atenderle en su enfermedad, darle su comida y cuidarse mucho de que no le cuente nada comprometido. El afecto, por tanto, contrarresta su primer impulso de instrumentalizar a su compañero de celda. En el otro sentido, en cambio, sucede al revés. A medida que Valentín se encariña con Molina, coge confianza en él y decide utilizarlo para una misión política que, a la luz del fatal desenlace, entraña más peligros de los que él había dicho. Incluso, una lectura atenta de la novela admite la interpretación de que el guerrillero hubiera dado órdenes de liquidar a su excompañero de celda, en tanto que su libertad pudiera ser comprometida para él por lo que ha sucedido entre ambos. En cualquier caso, cuando Valentín piensa para sí que Molina ha muerto «sacrificándose por una causa buena» (285), obviamente está manipulándolo, ya que en absoluto estaba en los planes de aquel el sacrificio, acción que para realizarse exige conciencia sobre lo hecho.

En *Tengo miedo torero* Carlos utiliza la casa de la Loca para las actividades clandestinas de su organización política, escondiéndole a ella el peligro que corre. En tanto que le oculta información sobre su identidad y su ocupación, Carlos ejerce un poder sobre ella que progresivamente, además, va imbuyendo de un aura de misterio.

Durante la excursión en la que él ultima los detalles del atentado a Pinochet, ella prepara la comida y cuida los detalles, pone música y finalmente lo mira «demandando su cariño» (33), pero él se vuelca en esa tarea codificada, de la que nada le explica. Luego se marcha sin despedirse, «tomándola, dejándola como si ella fuera una cosa, una caja más para el decorado. Diciéndole siempre: después te explico, tú no entiendes» (36). La Loca busca en él su compañía y así se lo expresa, él busca en ella una tapadera para sus acciones políticas. Carlos posee un secreto del que ella es partícipe pero no consciente y en el que se ve envuelta por motivos de género —los homosexuales están aún más invisibilizados que la mujer en la sociedad chilena de la dictadura y son considerados inofensivos— y eso coloca al militante en una posición privilegiada, desde el punto de vista patriarcal, para manipular a la Loca.

Otra marca de la posición de sumisión desde la perspectiva de género es la lucha fratricida entre «hembras» por hacerse con el macho. El estigma de la competitividad aparece bajo un término que funciona de manera mucho más habitual en su aplicación femenina que masculina: «la otra». Cuando, dentro de *La mujer pantera*, Irena sospecha de su esposo, se decide a seguir por la calle a su compañera arquitecta: «La está siguiendo a la otra» (30). Y, más adelante, a la mujer de la conserjería le pregunta por «la otra» (39). Esta terminología explicita la objetualización de la mujer, su conversión en materia cuantificable y jerarquizable (la una *versus* la otra) en función del uso que le da el hombre. No en vano, la narración la realiza Molina en cuya opinión: «Si un hombre... es mi marido, él tiene que mandar, para que se sienta bien. Eso es lo natural, porque él entonces... es el hombre de la casa» (246). El máximo exponente de esta dinámica es *Boquitas pintadas*, donde los celos y envidias entre las mujeres del Coronel Vallejos que se disputan a Juan Carlos constituyen la parte central del entramado de la novela. La misma competitividad femenina, inspirada en una concepción de la belleza marcadamente patriarcal, sucede en *Tengo miedo torero* cuando la compañera de Carlos irrumpe en la casa de la Loca. Esta se siente agraviada por la belleza y la juventud de la chica, dando lugar a toda una serie de tópicos machistas: «Esa mina facha de puta» (84).

Ulises-Penélope

Sin dejar de estar ligada a todos los patrones ya expuestos, una reformulación posible para los roles masculinos y femeninos es la de Ulises y Penélope, cuya descendencia podría rastrearse hasta llegar a los arquetipos del héroe de acción y la chica en el cine *mainstream*. Uno es un guerrero valiente y emprendedor, la otra es su compañera que lo aguarda y vela por él.

Las películas que se cuentan en *El beso de la mujer araña* están llenas de hombres que abrazan a las mujeres cuando tienen frío y que las miran cuando duermen, actitudes que encarnan la protección de la desvalida o de la vigilia (activo) frente al sueño (pasivo). La protección se vuelve cuidados cuando es la mujer la que la ejerce. Cada vez que el militante se pone malo, Molina desempeña un rol entre el de la enfermera y el de la madre, preparando las bebidas, las comidas, las mantas, etcétera. No obstante, la Penélope más pura que aparece en la novela es el personaje de la solterona en *Su milagro de amor*. De ella se nos cuenta que tenía todo preparado para casarse con su novio cuando estalló la I Guerra Mundial. Él tuvo que partir al frente dejándola a ella con todo preparado: «Un ajuar hermoso, manteles y sábanas y cortinas bordadas por ella, “cada puntada que yo le había dado a esas telas tan finas eran como una declaración de amor”» (107).

Los manteles y las costureras son un motivo recurrente en Puig y un símbolo consolidado de lo femenino. Por ejemplo, *La traición de Rita Hayworth* se abre con un diálogo entre mujeres, en casa de los padres de Mita, hablando de un mantel que han bordado para ella. Puntualmente, en *El beso de la mujer araña* se sugiere su vínculo con el arte de narrar, a través de las ideas de continuidad y trama, sin dejar de lado la feminización que implica. Así, le dice Molina a Valentín: «Pero si se le enreda la madeja, niña Valentina, le pongo cero en labores» (43).

La costura reaparece en Lemebel con una mayor importancia. Se trata de la profesión de la Loca y, además, el mantel se utiliza como símbolo de su progresiva politización — renuncia a vendérselo a la mujer de un militar— y de su historia de amor con Carlos — lo lleva al *picnic* final de la playa y lo deja allí en la arena—. Curiosamente, el motivo del *picnic* romántico, aliñado con escenarios exóticos, es bastante recurrente en Puig. A lo largo de sus novelas podría contarse en torno a diez *picnics* en los que, prácticamente siempre, el mantel goza de una mención explícita. Este enlace entre ambos autores

atiende a la importancia que el imaginario popular sentimental, especialmente el femenino, tiene en sus obras.

Carlos y Valentín son los hombres de acción que afrontan los peligros y protegen a las mujeres o, al menos, porque esto es lo prioritario en Puig y Lemebel, así lo creen entre el deseo y el rechazo, según el momento y el personaje. A este respecto son muy elocuentes algunas de las proyecciones que realiza la Loca sobre Carlos. En la primera, ella está soñando que es una amazona agarrada a las espaldas de su jinete: «Sus manos de loca adhesiva se anudaban a la cintura masculina empapada de sudor» (46); en la segunda, lo ve como un «dios indio, arrullado por las palmas de la selva, pensó. Un guerrero soñador que se da un descanso en el combate» (98); en la tercera, Carlos pierde el aura de galán rosa y de misticismo exotista para aparecer como un héroe de acción hollywoodiense: «Creía ver las manos de Carlos aferradas al metal de ese cañón tronante. Lo veía o lo imaginaba saltando las piedras, rodar la pendiente y volver a pararse disparando, corriendo, evitando el clavetear de los proyectiles en la muralla de rocas» (154). En otro momento de la novela el mismo narrador explicita la condición de la Loca: se nos dice que, desde que conoce a Carlos, prefiere estar en casa, esperando sus visitas, que andar por las calles, «el amor la había transformado en una Penélope doméstica» (63).

En este sentido, el paralelismo con Molina sigue siendo operativo, aunque en menor medida. El personaje de Puig tiene más de Scheherazade que de la heroína homérica pero, no obstante, puede ser leído como una mujer que anhela la llegada de su amor verdadero (Valentín o su camarero) y, mientras tanto, teje historias que alimenta durante su espera. Seguramente la criatura del escritor argentino que más se asemeja a Penélope es Ana, de *Pubis angelical*. Ella está postrada en una cama a expensas de que Pozzi aparezca o desaparezca de su vida y, mientras espera, teje también ficciones que la mantienen viva y que, en última instancia, la ayudan a redimirse.

El otro

Hasta ahora se han venido rastreando las distintas variaciones del paradigma masculino-femenino que aparecen en Puig y en Lemebel. No obstante, ambos autores

dejan traslucir de modo consciente el entramado heteronormativo desde el que se construyen dichos paradigmas, por lo que la dialéctica que se plantea entre ellos no es tal o, al menos, no lo es en igualdad de condiciones. Uno es el cuerpo centrado; el otro, el abyecto. Este último es el objeto expulsado que se opone al sujeto y que ejerce atracción hacia él. El superyó desaloja lo abyecto y este queda «afuera, fuera del conjunto cuyas reglas del juego parece no reconocer. Sin embargo, lo abyecto no cesa, desde el exilio, de desafiar al amo» (Kristeva 1988: 8).

En este sentido, Judith Butler ha explicado el vínculo que hay entre la performatividad del sexo y la materialidad de los cuerpos. Para Butler «el “sexo” no solo funciona como norma, sino que además es parte de una práctica reguladora que produce los cuerpos que gobierna, es decir, cuya fuerza reguladora se manifiesta como una especie de poder productivo, el poder de producir —demarcar, circunscribir, diferenciar— los cuerpos que controla». Estas normas operarán de manera reiterada y performativa para cimentar la diferencia sexual y «consolidar el imperativo heterosexual» (2002: 18). La producción de unos sujetos normativos exige la producción en paralelo de una

esfera de seres abyectos, de aquellos que no son “sujetos”, pero que forman el exterior constitutivo del campo de los sujetos. Lo abyecto designa aquí precisamente aquellas zonas “invivibles”, inhabitables” de la vida social que, sin embargo, están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos, pero cuya condición de vivir bajo el signo de lo “invivable” es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos. (2002: 19-20)

El género se articula por tanto en un sistema de pares opuestos, diseñados por la norma patriarcal, que regula qué polo será el positivo y cuál el negativo (abyecto). Este último lo constituyen todos aquellos seres excluidos del canon de masculinidad occidental: la mujer, el homosexual, el hombre de otra raza, etcétera (Martínez Oliva 2005: 279). A partir de esta concepción de lo abyecto, repasaré las formas que adopta la otredad en las novelas de Puig y de Lemebel.

La más paradigmática seguramente sea la mutación animal de la mujer en la primera película de *El beso de la mujer araña*. *La mujer pantera* no tardó en llamar la atención de la crítica feminista y, desde entonces, ha sido objeto de numerosas relecturas *camp*, entre las que se cuenta la de Manuel Puig. Uno de sus aspectos más innovadores es la revisión de la figura del monstruo en las películas fantásticas, por entonces «casi

invariablemente masculinos y fálicos» y acompañados por mujeres pasivas atemorizadas, «como requería su “natural” masoquismo bendecido por la ideología burguesa y el psicoanálisis» (Pedraza 2009: 95). En la película de Tourneur, en cambio, «tenemos un monstruo femenino activo, que además no es demonizado y no es un objeto de deseo y de agresión sino un sujeto con problemas que sufre» (Pedraza 2009: 95).

Al hilo de la posmodernidad, se han abierto varios campos teóricos para indagar sobre los márgenes y la potencialidad de la diferencia. Sea cual sea la marca de la otredad —desde el psicoanálisis, la teoría de género, la poscolonial, etcétera— los mecanismos con los que enfrentarse a la desterritorialización de la escritura en el sentido deleuziano son parecidos. Se trata de deconstruir las grandes narrativas (institucionalizadas desde la ley del padre, desde la metrópoli...), para lo que el sujeto minoritario deberá manejar «estrategias de resistencia, acomodo, reproducción, burla y apropiación de los aparatos discursivos destinados a reducirlo y/o producirlo como “otro”», según Sara Castro (Zevallos Aguilar 1996: 965). Estas operaciones pueden constatarse ya en *La mujer pantera*, pero su espíritu transgresor aparece acentuado en la novela de Puig. A través de la narración de Molina se marcan los procesos de construcción de la otredad de Irena. La propia novela comienza así: «A ella se le ve que algo raro tiene, que no es una mujer como todas» (1977b: 9). Unas doce veces reaparece el adjetivo *raro* en torno al personaje, ya sea para describir su rostro, la luz que la rodea, los sentimientos que inspira o incluso para referirse a ella de un modo despectivo: «Él está totalmente desorientado, no sabe qué decir, qué hacer con este bicho raro con que se ha casado» (36). Detrás de su rareza o de su anomalía, aprovechando las resonancias teóricas del término, hay una leyenda medieval que explica el origen de ese ser híbrido que es la mujer pantera a través de un pacto de la mujer con el diablo, lo cual reinscribe a la fémina en el marco de las faltas bíblicas, solo que aquí, en lugar de aparecer como una pecadora débil, lo hace imbuida de una perversión activa. La leyenda incluye otra subversión sobre los mitos y cuentos tradicionales: cuando un hombre besa a la mujer, esta se convierte en pantera. Ya no es el hombre el que experimenta la metamorfosis, ni esta dará a luz a un bello príncipe; la transformación es inversa: el ser humano da paso al animal y, en este caso, se trata de un felino agresivo.

«Desde el siglo XIX, es tónica la ferocidad sensual de la mujer felina de cuerpo poderoso y flexible como el de un tigre o una pantera» (Pedraza 2009: 96). Esta línea explora el terror masculino frente a una sexualidad femenina que, precisamente por reprimida, se torna agresiva y enigmática. En *La mujer pantera*, en cambio, se modifica el foco: «El mundo está visto por Irena a través de su propio miedo a la sexualidad y no al contrario» (2009: 97). Puig realza esta perspectiva de la película, insertando las opiniones de Valentín, cuyas rigideces en la materia contrasta el elaborado subtexto del filme: «Es como una alegoría, muy clara además, del miedo de la mujer a entregarse al hombre, porque al entregarse al sexo se vuelve un poco animal» (2009: 36). De este modo, a través de contrapuntos cuidadosamente insertados, el escritor logra poner el acento donde le interesa, sin acudir a la voz del narrador o a la de un personaje docto.

Las inversiones, reapropiaciones y modificaciones citadas recogen el esfuerzo de Tourneur/Puig no por negar directamente la otredad de la mujer, sino por trasladar el foco de lo propio a lo extraño, cambiando así la perspectiva de lo propio. Valentín, representante en buena medida de la visión normativa y patriarcal, necesita de una categoría entre científica y jurídica para clasificar al sujeto anómalo y abyecto: «es una psicópata asesina», mientras que Molina se contenta con constatar que se trata de una mujer pantera (2009: 45).

La narración de *Yo anduve con un zombie* ahonda en la línea de la otredad femenina, prolongando la hibridez animal hacia fantasmática o monstruosa. En una de las interpolaciones de *Pubis angelical* aparece otra mujer paranormal: Ama, quien a partir de los treinta años podrá leer la mente de las personas, lo cual la convierte en un arma valiosísima en el contexto de la guerra fría. Estas mutaciones que *a priori* podrían parecer inofensivas, dentro de un cine⁶⁷ con vocación comercial portan una importante carga subversiva que puede ser fácilmente inscrita en el mismo horizonte de anomalía que el travestismo. Aunque no se da una respuesta definitiva, sería sostenible pensar que en *El beso de la mujer araña* Molina es travesti; de lo que no cabe duda es del travestismo de la Loca en *Tengo miedo torero*.

Esta práctica «no es una imitación o copia de un género previo y auténtico», sino que «representa la misma estructura imitativa por la que se asume cualquier género» (Butler

⁶⁷ La historia del Ama no es exactamente una película, pues está inspirada en la vida de Hedy Lamarr, pero copia muchos de los códigos hollywoodienses del melodrama y el cine de espías.

2000: 97). En ese sentido, el travesti no aspira a convertirse en mujer, sino que se inscribe de manera consciente y paródica en la cadena de reproducciones de las marcas de género. El travesti es el «como si» o el «tiende a» que no llega a realizarse. Evidentemente, comparte espacios de significado con la estética del carnaval y el disfraz, pero no deben identificarse ambos modelos, ya que el carnaval supone la inversión de la realidad, la posibilidad de ser lo que no se es, aunque sea de forma artificial y durante un tiempo reducido, mientras que el travesti desestabiliza cualquier idea esencialista: se conforma sobre la ausencia de mujer.

«El travesti trastoca completamente la división entre espacio psíquico interno y externo, y de hecho se burla del modelo que expresa el género, así como de la idea de una verdadera identidad de género (Butler 2007: 267)». Consigue así revocar cualquier visión binomial del género, haciendo de esta realidad un espacio mucho menos rígido. Estos planteamientos pueden ligarse simultáneamente a una perspectiva lúdica y anticapitalista. Respecto a la primera,

parte del placer, la frivolidad de la actuación, reside en la aceptación de una contingencia radical en la relación entre sexo y género frente a configuraciones culturales de unidades causales que suelen verse como naturales y necesarias. En vez de la ley de coherencia heterosexual vemos el sexo y el género desnaturalizados mediante una actuación que asume su carácter diferente y dramatiza el mecanismo cultural de su unidad inventada. (Butler 2007: 269)

Sandra Garbano, inspirándose en Sarduy, analiza la segunda ramificación:

Para Sarduy los atributos sobre los que se funda el cuerpo del travesti serían la superficialidad y el desperdicio. Ellos constituyen la garantía de su poder de resistencia frente a la mercantilización del placer en el capitalismo. El gesto de desperdicio o “gasto en vano” de la sexualidad del travesti, constituyen un desafío a la ética burguesa del trabajo y, sobre todo, implicaría una ruptura con las funciones reproductivas impuestas por el modelo familiar capitalista. (2003: 49)

En este sentido, «Lemebel ha transformado la figura del travesti en un ícono de resistencia frente a la uniformidad del consenso político chileno. De este modo, la loca lograría subvertir ciertas normas racistas, misóginas y homofóbicas que se esconden tras el éxito del milagro neoliberal chileno» (Garbano 2003: 48).

La desestabilización del travestismo afecta también al lenguaje que, en ambas novelas, aparece problematizado. La lengua funciona como un artificio que, entre la simulación y el ocultamiento, está al servicio del patrón heteronormativo. En las dos

obras se incluye algún pasaje o diálogo sobre la confusión de géneros gramaticales y su incapacidad o estrechez para designar la nueva realidad: la función pronominal para designar a cada travesti es ambivalente, se usan masculinos y femeninos alternadamente, incluso dentro de la misma oración; se juega con los géneros gramaticales como otra manera de resistir a la categorización fija de los sujetos y como subversión de la escritura misma (Bianchi 2009: 6).

Cualquier traducción que se haga del paradigma masculino-femenino, y que refleje la tradición patriarcal del sistema, colocará a la mujer (también al homosexual y al travesti), en la posición marginal de la otredad. Puig explora ese espacio a través de la animalidad y la monstruosidad, Lemebel a través del travestismo y ambos a través del arquetipo de la mujer enigmática y sentimentalmente indescodificable. En una línea similar a las teorías butlerianas, ninguno de los dos persigue la aceptación de ese otro por el sistema normativo, pues saben que ahí estaría su derrota. A este respecto hay dos citas, muy similares, que resultan elocuentes. La primera es un diálogo de *El beso de la mujer araña*:

- (...) ya que las mujeres son lo mejor que hay... yo quiero ser mujer. Así que ahorrame de escuchar consejos, porque yo sé lo que me pasa y lo tengo todo clarísimo en la cabeza.
- Yo no lo veo tan claro, por lo menos como lo acabás de definir vos.
- Bueno, no necesito que vengas a aclararme nada. (25)

La segunda es una respuesta de Lemebel, en una entrevista, a la pregunta de si no le parece contraproducente que el mercado acepte lo gay: «Cuando se habla de aceptar es complejo, aceptar como a regañadientes. Voy a citar a Perlongher: “Yo no quiero que me acepten, ni que me entiendan, ni que me comprendan, yo quiero que me cojan”. Es brillante. Qué me importa a mí que me acepten, con eso no voy a pagar la cuenta de la luz» (Bazán 2010). El discurso homosexual propuesto sugiere que ya que el gay parte de los márgenes del sistema, no debe buscar ser reconocido, sino explorar en su posición marginal. Desde este punto de vista, ser aceptado sería ser asimilado. Es, como decía, una línea similar a la que propone Butler cuando desvincula el parentesco homosexual del matrimonio homosexual (la vinculación afectiva reconocida y propuesta por el sistema normativo).

En *El beso de la mujer araña*, el estado es el que ha encerrado a los dos protagonistas en una celda, extorsionando al uno para que delate al otro e infringiendo

daños sobre sus cuerpos. En *Pubis angelical*, por un lado los estados se disputan al Ama como si fuera un objeto, por otro encontramos a W218, una prostituta robot al servicio del «Supremo Gobierno». Lemebel, con un carácter político aún más marcado, «busca reescribir la historia del movimiento homosexual, no sólo desde una reevaluación de lo marginal, sino también desde un reordenamiento de las políticas de género teniendo en cuenta los roces que las mismas generan en el nuevo mapa cultural creado por la globalización» (Garbano 2003: 48). Butler defiende que, en lugar de flexibilizar las normas con las que el estado pretende regular las vidas y los vínculos afectivos de los sujetos, la línea de acción debe ser reorganizar las normas sexuales para que la duración e importancia de aquellos que viven sexual y afectivamente fuera del lazo matrimonial —en su forma actual o en la corregible— sean cultural y legalmente reconocidas (2006: 19). Así, Butler se plantea cuáles serían las consecuencias últimas de aspirar a la legitimación estatal:

El Estado no es el mismo en cada una de estas dimensiones, ya que pedimos su intervención en una esfera (el matrimonio) mientras sufrimos de regulación excesiva en otra (el parentesco). Así pues, ¿el giro hacia el matrimonio hace más difícil argumentar a favor de la viabilidad de los acuerdos del parentesco alternativo o para el bienestar del «niño» en cualquier serie de formas sociales? Además, ¿qué pasa con el proyecto radical que se propone articular y apoyar la proliferación de prácticas sexuales fuera del matrimonio y de las obligaciones del parentesco? ¿Es que el giro hacia el Estado señala el fin de una cultura sexual radical?; ¿O acaso dicha posibilidad ha quedado eclipsada mientras estamos cada vez más preocupados tratando de congraciarnos con los deseos del Estado? (153)

En ninguna de nuestras novelas aparece nada referido al matrimonio homosexual, pero esto no debe eclipsar el punto último de su conexión con los presupuestos butlerianos. Los personajes gays de Puig y Lemebel se rebelan frente a cualquier trato de favor que, coyunturalmente, les dispensa el Estado. Molina burla su pacto con las instituciones penitenciarias, utilizándolas en su beneficio, para ayudar a Valentín y redimirse de la primera tentación. La Loca aprovecha la invisibilidad que le concede el régimen, por considerar a los gays inofensivos, para colaborar en el atentado contra Pinochet. También las anotaciones de Anneli Taube advierten del riesgo de que los homosexuales asuman como propios «los modelos de conducta heterosexual burgueses» (211). En su rechazo a cualquier forma de colaboración, activa o pasiva, con el Estado, Molina y la Loca entran en contacto con organizaciones marxistas revolucionarias, con las que se produce un proceso asimétrico de contagio. Pero la asimilación en ambos casos es traumática, inviable e incluso fatal. Ninguno de los dos es aceptado en este tipo

de células, ni puede ser pensado desde otro sitio que la marginalidad; no una marginalidad cualquiera, eso sí, una decidida y trabajada, como se veía en el pasaje citado en *La loca*, en el que la Loca del frente critica a las locas integradas en el régimen.

Como ya se ha visto, la marginalidad en Puig y Lemebel no es una cuestión que afecte únicamente a sus obras sino también, y de un modo muy marcado, a su posición como escritores. En este sentido, bien se puede identificar con

este posmoderno “hacerse minoritario” o “marginal” —mujer, animal, flor, piedra, etc.— con las “desterritorializaciones rizomáticas” de la *écriture* (Deleuze y Guattari, 1987: 291-292). Por desterritorialización se entiende un “hacerse minoritario” que aleja a todo sujeto de su identidad mayoritaria, desde donde se detenta el poder. Según Deleuze y Guattari, aún los negros, los judíos y las mujeres tienen que “hacerse negros, judíos y mujeres”. Así pues, el ser minoritario está más allá de toda identidad específica, que es *de facto* reterritorializadora. Los oprimidos, *qua* oprimidos, no son, pues ese otro marginal o minoritario virtual que desterritorializa al sujeto enunciante. Resulta entonces que la “política” que todos estos pensadores atribuyen a la *écriture* y al “hacerse minoritario” es una *retirada*, mediante la actividad estética, de cualquier ejercicio de poder. Esta retirada corresponde a una *ética* de la “liberación” de todo lo que es heterogéneo al sujeto mayoritario. (Yúdice 1991: 23-24)

Conclusión

Si aceptamos que la sexualidad y el género son construcciones culturales y que por lo tanto el sexo no es estático ni prediscursivo o natural, sino un proceso materializado por las fuerzas políticas y las normas regulatorias que “producen posibilidades morfológicas inteligibles” (Butler 2007: 168), la pregunta que surge a continuación, y más aún tras el acopio de alusiones y reflexiones a la cuestión del género en Puig y Lemebel, es cuál es la actitud de ambos novelistas —o, más correctamente, de sus novelas— frente a esos arquetipos dominantes.

En el apartado anterior se apuntaron varias vías de transformación —animalidad, monstruosidad, cíborg, travestismo— que responden, cuestionan y desquician dichos patrones y las normas que los sostienen. No obstante, no debe perderse de vista el polo de atracción que esos mismos patrones suponen para, precisamente, los personajes más subversivos. Por un lado, la Loca en ocasiones parece reinscribirse en un esquema

patriarcal de sumisión y admiración ante el macho dominante; por otro, Molina anhela que su marido mande, ya que es el hombre de la casa. La declaración de este último coincide con la idea que el propio Puig —aunque no sin cierta ironía— expresó una vez a Eloy Martínez: «“Soy una mujer que sufre mucho”, me dijo. “Si pudiera, cambiaría todo lo que voy a escribir en la vida por la felicidad de esperar a mi hombre en el zaguán de la casa, con los rulos hechos, bien maquillada y con la comida lista. Mi sueño es un amor puro, pero ya ves, estoy condenada a los amores impuros”» (1997). La noción de «amor puro» que esgrime el escritor argentino es un amor ideal, en tanto que reflejo arquetípico de una tradición. En él no hay impurezas en tanto que no hay matices, ni transgresión; no es un amor encarnado, sino representado y, por eso, inaccesible.

Ambos escritores parten de unos condicionamientos de los que no reniegan plenamente, sino que los aceptan y, desde ahí, operan y reordenan. Las notas a pie de página que introduce Puig en *El beso de la mujer araña* sirven de contrapunto a las opiniones sobre género que vierten sus personajes. Concretamente, el trabajo apócrifo de Anneli Taube funciona como el aparato crítico —tal vez innecesario— para descodificar las afirmaciones machistas de Molina: «La ausencia de modelos de conducta (...) hace que el futuro homosexual varón, después de rechazar los defectos del padre represor, se sienta angustiado por la necesidad de identificación con alguna forma de conducta y “aprenda” a ser sometido como su madre» (210-211). Otro buen ejemplo lo constituye la escena de sexo entre Carlos y la Loca.

La iniciativa (hetero) sexual es casi siempre masculina y el derecho al placer también (de ahí la obsesión pornográfica por la felación y por las eyaculaciones sobre el rostro y sobre el cuerpo de la mujer como indicios irrefutables de la consumación del deseo masculino). En las escenas pornográficas heterosexuales a menudo la conducta sexual femenina comienza y concluye en el afán de las mujeres por satisfacer ese derecho masculino al placer, a cuyo servicio se someten como si se tratara de un derecho natural y por tanto de un designio inevitable. (Lomas 2008: 282)

La felación que describe Lemebel no es heterosexual, aunque tampoco exactamente homosexual, especialmente en materia de género y roles, ya que la Loca desempeña a lo largo de toda la novela el papel femenino. Lo interesante de la escena es que subvierte las connotaciones de sumisión que tiene la felación en la sociedad patriarcal al ser la Loca quien la comienza y, sobre todo, al realizarla con el sujeto receptor dormido. El hombre es ajeno a su placer, lo que pone de realce el de ella y suspende toda idea de

dominación. La heteronormatividad está presente y ejerce fascinación sobre unos personajes especialmente expuestos a ella a través de la sociedad del espectáculo y la cultura de masas, pero en ocasiones se inocula una variación, de distintos grados de transgresión, que deja al descubierto el entramado patriarcal.

La honestidad de Puig y Lemebel en sus posiciones respecto al género consiste en no dejar que los planteamientos políticos asfixien su realidad sentimental. Su potencial subversivo radica en no impedir que los condicionantes sentimentales bloqueen sus inclinaciones políticas.

5.3.3. Célula familiar: las figuras del padre y la madre

A estas alturas, el eje Molina-Loca es más que evidente, con Toto como antecedente. Sus estructuras familiares guardan también bastantes parecidos. Toto vive bajo la protección de su madre, inhibido ante la figura de su padre y frustrado por no sentirse comprendido por este, ni poder compartir el cine con él. Molina creció «pegado a las polleras de mi mamá» (25); su padre es una ausencia en la novela, de la que no sabemos la causa. Mantiene con ella una relación edípica, al igual que Toto, sigue viviendo bajo su mismo techo y, en cierto modo, organiza su vida en torno a ella.

En el caso de la Loca, la coerción del padre es mucho más agresiva. Se nos dice que fue «huérfano de chico al morir la madre» (16), ninguneando en este punto la figura del padre. De este se aclara más tarde que, como Beto, no acepta la homosexualidad incipiente de su hijo y trata de corregirlo vejándole, pegándole y amenazándole con el Servicio Militar. En el punto más álgido de su violencia, el padre llega a violar a ese niño que será la Loca. Este es, en parte, el esquema que retrata la doctora Taube —recuérdese: álter ego de Puig —en su libro *Sexualidad y revolución*—. Para ella, la homosexualidad masculina comienza con el rechazo del niño a un padre opresor que le propone un mundo masculino y agresivo: «la práctica con armas, los deportes violentamente competitivos, el desprecio de la sensibilidad como atributo femenino, etc.» (209).

Esta genealogía se puede completar con el personaje de Ana en *Pubis angelical*, que creció al abrigo de una familia que reproducía los roles de dominación y sumisión.

Acerca de su padre, se interroga: «¿cómo le podía gustar que le dijera a todo que sí, tuviera o no razón? Para eso es mejor tener un perrito, o una gata de angora, mansa y falsa hasta la médula». Su madre reproduce el esquema de cuidados femeninos y protección asfixiante que veíamos en los otros ejemplos, con la diferencia de que ella lo vive mal y condena a su madre. El padre es, de nuevo, una ausencia cuya aprobación se busca incluso *post mortem*.

Especialmente en Puig, pero también en Lemebel, se mantiene el papel de la familia como germen psicoanalítico de los personajes y como trampolín desde el que saltan a la realidad posterior, excepto en *La traición de Rita Hayworth* y en *Cae la noche tropical*. Salvo dichas excepciones, la célula familiar no constituye el centro de sus novelas, sino que se configura, en ambos autores, como otra pantalla donde proyectar los paradigmas analizados en el apartado anterior.

6. Manuel Puig en Alejandro López

6.1. USA en las novelas de Alejandro López

6.1.1. Adentro/ afuera

López tiende un vínculo —tipológico, en principio— con las novelas de Puig y Fuguet, en tanto que contempla Estados Unidos como una Arcadia autodeclarada a través de sus manifestaciones culturales. Si a ello se suma la distancia —por lo general, traducida como desconocimiento— con la que se lo percibe desde el Cono Sur, su vecino del norte, la presunta tierra de las oportunidades, se convierte en punto de fuga de las fantasías populares. Como los otros dos autores, López no aborda las complejas y desiguales relaciones entre Estados Unidos y América Latina desde los conflictos militares o políticos; el plano macro queda excluido incluso de las opiniones de los personajes. De hecho, en su caso, Estados Unidos como tal queda prácticamente fuera de plano; lo único que encuentra el lector son los ecos distorsionados de sus promesas de felicidad y, eso sí, del poder normativizador que estas comportaban. En sus novelas, la cultura norteamericana sigue detentando la hegemonía cultural que le permite seguir postulándose como modelo a imitar.

De la periferia al centro 1

En *keres cojer?* = *guan tu fak* las protagonistas desconocen los datos más elementales sobre Estados Unidos. En una ocasión, Ruth le pregunta a Vanessa si el yanqui que ha conocido habla inglés (31); en otro pasaje, fabulan sobre si ese mismo norteamericano, al parecer un actor porno de Los Ángeles, estará metido en la guerra del ántrax (55), y, finalmente, especulan sobre cómo funcionará allí el mercado negro, basándose en la serie televisiva de *Miami Vice* (276). Partiendo de estos conocimientos, contribuyen a prolongar el mito de Estados Unidos: «Alla las cosas finusionan⁶⁸ de verdad» (22). Cuando Vanessa se imagina allí, lo hace bajo el nombre artístico de

⁶⁸ Los personajes de *kerés cojer*= *guán tu fak* cometen numerosas faltas de ortografía y adaptan su escritura a las convenciones de escritura digital. De aquí en adelante debe tenerse esto en cuenta.

Vanessa Hotmail, que a su amiga le «suenan de película» (76). Y esa es, de nuevo, la clave en la que ambas conjeturan sobre el país: dentro de una lógica del espectáculo, la imagen, los cuerpos y el dinero. Sin embargo, Vanessa no se mueve en el mismo ámbito que los personajes de Puig o Fuguet: es un travesti que trabaja como prostituta, por lo que su entorno es más marginal, rayando en el lumpen. Ella aspira también a codearse con la industria del *entertainment*, solo que en su caso esta expresión cobra un valor más periférico: su Los Ángeles no será el de Hollywood, sino el del cine porno, pero los códigos siguen siendo parecidos.

A causa de la crisis argentina, Vanessa no ha podido completar su cirugía estética y solo ha logrado implantarse un pecho. Solo dispone de seis meses antes de que esa asimetría dañe su columna vertebral, de modo que proyecta sobre Estados Unidos sus aspiraciones de mejorar económica y socialmente, sin perder de vista que su viaje al norte tiene como fin último el de completar su cuerpo (con la carga simbólica que ello comporta). La novela deja traslucir en varias ocasiones las tensiones bidireccionales que se derivan de esa relación interesada: su amiga Ruth le expresa «¡Ojalá hayas exprimido al yanqui!» (38), así como le confirma «Te llevas todo falso para los Estados Unidos, vane» (24), refiriéndose a su pecho de silicona y a su pasaporte. Esas dos frases resumen los términos del contrato que se establece entre ambos polos: Vanessa aspira a rentabilizar económicamente todas sus relaciones, mientras que el país de destino se blindará, obligando a los inmigrantes a impostarse y a poner en riesgo sus vidas. Es el caso del padre de la protagonista, quien, en su intento por alcanzar Norteamérica, cayó del avión en el que viajaba clandestinamente.

Así, a cada paso, la novela se encarga de desmentir, o al menos corregir, la versión entusiasta y naif que Vanessa transmite sobre su experiencia migratoria. López toma un hecho real para construir su metáfora narrativa: cada invierno, varias bandadas de golondrinas recorren miles de kilómetros para migrar de Goya (provincia de Corrientes, Argentina) a San Juan Capistrano (California, Estados Unidos), de donde regresan mediado el otoño. Este hecho hizo que ambos municipios se constituyeran como ciudades hermanas. Vanessa recuerda que su padre le llevó una vez a ver el monumento a las golondrinas y allí le prometió que en algún momento se instalarían en San Juan Capistrano. La hija completará la promesa que el padre no pudo cumplir. Sin embargo, la nota periodística que introduce el narrador al final de la novela arroja una sombra de

duda sobre la versión entusiasta que Vanessa cuenta a su amiga: describiendo el proceso migratorio de las golondrinas, el artículo apunta que en California «las avecillas se alimentan de gusanos, moscas, arañas y todo tipo de insectos y su voracidad se debe a que necesitan acumular grasa para el viaje de vuelta una vez terminado el verano» (333).

En López, como en Puig, el tema de la inmigración no se plantea directamente ni en términos políticos, sino que tiene que ver con la mediación de la industria cultural, lo cual necesariamente deja entrar a la política, pero de un modo tangencial. Las tensiones que genera dicha relación jerarquizada, y que van en un sentido hacia la idealización, en otro hacia el exotismo, y en ambos hacia un mutuo desconocimiento, las explicita también Puig en el siguiente fragmento de *El beso de la mujer araña*, correspondiente a las ensoñaciones de Valentín:

una mujer europea, una mujer inteligente, una mujer hermosa, una mujer educada, una mujer con conocimientos de política internacional, una mujer con conocimientos de marxismo, (...) una mujer europea que comprende los problemas de un latinoamericano, una mujer europea que admira a un revolucionario latinoamericano, una mujer más preocupada no obstante por el tráfico urbano de París que por los problemas de un país latinoamericano colonizado, una mujer atractiva⁶⁹. (128)

También en *The Buenos Aires affair* se incluye, a través de la discusión entre dos personajes, una reflexión directa al respecto: «Alicia Bonelli nunca había simpatizado con EE.UU. pero se había abstenido de hacer comentarios adversos al viaje hasta que este se concretó. Entonces sí desaprobó el proyecto y dijo a Gladys que EE.UU. era el pulpo que ahogaba a Latinoamérica, y consideraba una traición ir a estudiar allí. Gladys respondió que ese país era la cuna de la democracia. Alicia replicó que si fuera negra no pensaría lo mismo» (39).

De la periferia al centro 2

Antes que el de Vanessa, la obra de López registra otro viaje de la periferia al centro (o de afuera a adentro), solo que este a menor escala: se trata de la huida de Gualeguaychú hacia Buenos Aires que protagonizan Gloria y Esperanza en *La asesina*

⁶⁹ El modelo europeo introduce alguna variable, pero aquí no modifica en nada sustancial lo previamente expuesto.

de *Lady Di*. Cuando la protagonista logra robarle a su madre el dinero necesario para mudarse a la ciudad, se le pasa por la cabeza «la imagen de la libertad y atrás estaba el obelisco y me pude ver parada al lado, dueña de mi vida y feliz, con una remera naranja divina con la cara de Ricky gigante» (16). La estampa que simboliza la felicidad para la protagonista en ningún caso va más allá de la postal o de la foto de turista. Si se disecciona con atención, la ecuación de su libertad se compone de dinero, de ropa *fashion* —o lo que Esperanza considera *fashion*—, de un icono urbano que atestigüe que se ha alcanzado el centro del *broadcasting* —amén de sus connotaciones fálicas— y de la guía de su dios pop.

Durante el viaje hacia Buenos Aires, Gloria fantasea con la idea de que también a ella la declaren ciudadana ilustre, como hicieran en su día con Lady Di. Esperanza, por su lado, graba con un bolígrafo rojo su nombre en el asiento del autobús para que, en caso de tragedia, su nombre quede ahí «para siempre» (21). La perspectiva de abandonar Gualeguaychú y llegar a la capital, centro cultural del país, estimula en la cabeza de ambas las más disparatadas perspectivas de abandonar su anonimato y diluir las fronteras que las separan de los famosos. Son la versión fanática y adolescente de aquella Nené que dejara atrás su Coronel Vallejos natal para alcanzar los teatros y los cines de Buenos Aires, como reflejo de un ascenso de estatus social y cultural.

En la ópera prima de López la escala es reducida y, por lo tanto, la tierra dorada, depositaria de esperanzas y fantasías, no es Estados Unidos sino Buenos Aires, pero el principio es el mismo. No en vano, el cantante nació en Puerto Rico, territorio políticamente híbrido. De hecho, la elección de Ricky Martin como divinidad ilusoria en torno a la que se construye la novela es perfectamente ambigua en este sentido. Ricky Martin pertenece a la estirpe de artistas *mainstream* latinos (Jennifer López, Marc Anthony, Gloria Estefan, Shakira, Paulina Rubio) que han tratado de conquistar paralelamente el mercado de la música en inglés y en español. Su canción *Livin' la vida loca*, titulada simbólicamente en *spanglish*, supuso en 1999 la explosión del pop latino y se convirtió en la primera canción de su intérprete en entrar en el Top 100 de Billboard, una de las listas de éxitos de sencillos más populares de Estados Unidos. Este tema constituyó por tanto un hito en la incursión de la cultura latina en el seno de la hegemónica cultura estadounidense:

Y el hecho de que *Living on the Edge* la vida loca fuera una frase bilingüe, y que la canción misma se haya grabado en inglés y en español, subrayó un hecho mucho más contundente: el mercado para la música en español no sólo había crecido más allá de las fronteras de los países hispano-hablantes, sino que ahora, el más grande productor y consumidor de música en español era los Estados Unidos, un país donde el idioma oficial no es el español. (Cobo 2001)

Aunque no se explicita ni se trabaja en la novela, el mito de la aceptación de la cultura latina por el mercado norteamericano —en tanto que prolongación de la sociedad— se encarna en Ricky Martin. En su caso, el simbolismo se ve multiplicado ya que, de entre los artistas pop latinos, Martin es uno de los más fuertemente arraigados en la cultura popular latinoamericana, por su participación en el grupo Menudo y su intervención como actor en diversas telenovelas (*Por siempre amigos*, *Más que alcanzar una estrella*, etcétera).

Huelga decir que las expectativas de las dos amigas de ser aceptadas por el *statu quo* de los ídolos massmediáticos se verán frustradas. Su posición periférica queda certificada y explicitada en la escena en que Esperanza logra participar en una telenovela. Aunque la narradora lo presenta así: «Fue Nérida Doménico la que por fin me abrió la puerta grande de la televisión» (69), el desarrollo de la escena revela que su función es únicamente la de extra y que ni siquiera eso puede cumplir dignamente. Esperanza pasa toda la novela merodeando ese centro que anhela (Angélica Durán, Lady Di, Ricky Martin), sin lograr ser aceptada. Solo después de acumular enormes dosis de rencor ante los reiterados rechazos, comprenderá que la única manera que tiene de poseer ese centro es mediante su destrucción. De otro modo, la jerarquía se antoja insalvable.

El centro como norma de belleza

Parte de la lógica de que la protagonista acabe agrediendo y matando los iconos de la cultura de masas se encuentra en la violencia que previamente estos le han infligido, erigiéndose como modelos inalcanzables. Su posición dominante en la industria cultural y en las revistas del corazón se traduce en posiciones de poder respecto de la normativización del cuerpo y la conducta. Parte de ese aspecto se tratará más adelante, en el apartado 6.2.1., pero aquí abordaré lo directamente concerniente al diferencial

latinoamericano. Para ello, me detendré en el símbolo que López construye en torno a las Barbies.

Con el tiempo, esta muñeca se ha confirmado como uno de los iconos más destacados de la cultura norteamericana, a la altura de la Coca-Cola y de Ronald McDonald, siendo, por ello mismo, objeto de numerosas críticas y sátiras desmitificadoras. Esperanza posee una preciada colección de Barbies que le trae una amiga de Estados Unidos (67) y con ellas juega con su amiga Gloria. No obstante, esta —de quien la narradora dice que era «un poco petisa pero muy angelical, tenía carita de Barbie latinoamericana» (49)— posee una muñeca diferente: la suya «no era una Barbie verdadera. Era una Tammy que, en vez de vestiditos de tela, tenía unos de un material que parecía hule. Y jugábamos a que la Tammy era una prima del campo que venía a visitar a las chicas de la ciudad, modernas, con uniformes para el colegio, trajes nuevos, cortes de pelo diferentes y entre todas la transformaban en una supermodelo top» (68). Tammy fue lanzada por la Ideal Toy Company para competir con el lanzamiento de Mattel, rebatiendo el cosmopolitismo que inspiraba la Barbie con un espíritu *girl next door*⁷⁰. Pero las amigas perciben las diferencias en los términos mercadotécnicos de autenticidad y copia u original y epígono, y así lo traducen a su propio universo y al paradigma periferia/centro. En el juego, no vuelcan su estado real sino su fantasía y se proyectan sobre las Barbies originales, las esculturales, elegantes y cosmopolitas. Barbie se erige en centro del canon —de ocio, de belleza, de conducta— y a partir de su modelo se mide al resto, de modo que Gloria, dado lo reducido de su altura, es presentada como una «Barbie latinoamericana».

Sin embargo, de forma inconsciente, Esperanza tiene la necesidad de proyectarse sobre aquella de sus muñecas que más se le parece: Yoselín, la «Barbie morocha» (17). Es esta la que decide llevar consigo cuando parte de Gualaguaychú, la que espera que le traiga suerte en su viaje a la capital y la que Gloria utilizará como especie de vudú para atacarla al final de la novela. Igualmente, al novio de su madre, a quien considera muy atractivo, lo describe como un «Mc Gyver en morucho» (51). De algún modo, y aunque en su escala de valores están muy claras las preferencias, sus vínculos identitarios acaban por manifestarse.

⁷⁰ Expresión en inglés para definir el arquetipo de una chica común y corriente.

La prevalencia del modelo idealizado occidental sobre los cánones autóctonos se encuentra también en *Boquitas pintadas*. Allí, Pancho, comparandamentalmente el físico de dos mujeres del pueblo, piensa que una es guapa «pero era morocha. La otra, sin embargo, era rubia, y blanca» (76). Pancho vive acomplejado por el color negro de su piel y por su origen humilde; a lo largo de la novela, en boca de distintos personajes —explicitadas o no— aparecen las siguientes descalificaciones: «negro barato» (159), «negro orillero» (162), «negro roto» (174), así que busca modelos de belleza que le reporten prestigio social. Del mismo modo que Mabel, morena agraviada por la cabellera rubia de Nené, se deja fascinar en el cine por el personaje de una «rubia neoyorquina» (72).

6.2. Cultura de masas

Por lo que hemos visto hasta ahora, hay una serie de estrategias de apropiación y reutilización de la cultura de masas que ya estaban en Puig y que han sido retomadas por algunos autores de los 90 y los 2000. Esos procedimientos, en el caso de Alberto Fuguet han estado al servicio de referentes culturales alejados espacial y cronológicamente de Puig⁷¹; en el caso de Pedro Lemebel los referentes escogidos coinciden, en gran medida, tanto espacial como cronológicamente con los del escritor argentino; en Alejandro López aparece una distancia cronológica importante, pero a cambio se dan ciertas concomitancias espaciales. Ambos trabajan con autores y obras destinados esencialmente a un público femenino, donde el componente sentimental se encuentra exacerbado y se exaltan las ínfulas amoratorias del receptor. En su dimensión estética y sociológica, podría trazarse una línea genealógica que iría desde la radionovela que escuchan Nené y Mabel a las telenovelas que devoran Gloria y Esperanza. En palabras de Sylvia Sáitta, «la narrativa del nuevo milenio recupera zonas de la tradición literaria donde Borges está ausente. *La asesina de Lady Di* (2001) de Alejandro López, por ejemplo, se instala cómodamente en la tradición abierta por Manuel Puig al constituirse en el cruce, el préstamo y el diálogo con discursos y materiales narrativos provenientes de los medios masivos, de la cultura popular y de algunos estereotipos del mundo femenino» (2002).

6.2.1. Usos extradiegéticos

Asimilación de códigos

Refiriéndose a lo que aquí se ha catalogado como «asimilación de códigos» en los «usos extradiegéticos» de la cultura de masas, Norma Carricaburo realiza la siguiente comparación sobre la obra de López:

César Aira, animado por los medios audiovisuales, realiza un cambio en su novela en la que rompe con los géneros, incorpora la improvisación, integra el

⁷¹ Por *espacial* entiéndase aquí espacio cultural, entendiendo que, en materia estética y de grupos de recepción, el rock y el bolero (por ejemplo) ocuparían espacios diferentes.

zapping, el *replay*, la redundancia, la reduplicación, el *zoom*, el rebobinado y reelabora el tiempo y el espacio, entre las características más notables.

Alejandro López no procede de una tradición literaria, como Aira, y se interesa, fundamentalmente, por los nuevos medios que aglutinan texto e imagen. No se interesa tanto por las resoluciones técnicas o narrativas de los medios audiovisuales sino que tiende a captar el fenómeno mediático en la vida cotidiana de la gente común, que es la que más se deja influir por los medios⁷². (2008: 122)

Sin dejar de ser cierta en gran medida esta afirmación, habría que matizar que el interés del autor de *La asesina de Lady Di* por los medios audiovisuales excede el mero análisis de su influjo sobre los receptores y sí toca, en varios puntos, a los procedimientos propiamente literarios de la adaptación y modulación de sus códigos⁷³.

Uno de los códigos preponderantes en la ópera prima de López es el de la *sitcom*, con ecos de la *screwball comedy*⁷⁴. Las situaciones familiares, punto de partida de la novela, y luego aquellas que envuelven a las dos amigas, son enrevesadas y desquiciadas, sin perder en ningún momento el tratamiento rápido y ligero. Cuando se vuelca sobre los núcleos más escabrosos de la trama, este desenfado se convierte en un humor negro rayano en lo esperpéntico. Conviene analizar el uso de la *sitcom* en *La asesina de Lady Di* dentro del marco teórico que aporta Link:

Los dos grandes modelos clásicos de interpretación y formalización de los comportamientos son la tragedia y la comedia que, si hay que creerle a Aristóteles, suponen diferentes tipos de mimesis (es decir, de interpretación y formalización de los comportamientos): pero esos modelos ya no nos sirven y hoy han sido reemplazados por el melodrama y la comedia de situación. (...)

A diferencia de la comedia y la tragedia, que son géneros fuertemente morales (la tragedia como la mimesis de acciones de hombres esforzados; la comedia como la mimesis de acciones de hombres vulgares, etc.), la comedia de situación y el melodrama son amorales (porque permanecen dentro de la cultura de masas) cuando aparece la moral, la operación, por lo tanto, remite a un orden diferente: la política. (2005a: 101)

No debe entenderse aquí que los personajes o las propias tramas de las *sitcom* no estén sujetos a códigos morales. Si tenemos en cuenta que el marco natural de este tipo

⁷² Lo que, en este estudio se ha clasificado como *efectos miméticos*, dentro de los *usos intradieгéticos*.

⁷³ No obstante, es delicado separar lo extra de lo intradieгético en la citada novela, ya que la voz de Esperanza Hóberal ocupa todo el espacio narrativo. Por tanto, la inclusión en este apartado de algunos aspectos puede resultar discutible, pero aquí se ha priorizado la coherencia en el análisis de los aspectos literarios sobre la estructuración de esquema crítico propuesto.

⁷⁴ Subgénero de la comedia norteamericana que toma su nombre de un tipo de lanzamiento de béisbol y que podría traducirse como comedia loca o zigzagante. La *screwball* surge como vía de escape frente a la gran depresión y alcanza su máxima popularidad en las décadas de los 30 y 40. Se trata de comedias disparatadas y de ritmo muy rápido, en las que los enredos se enlazan unos con otros. Generalmente, los personajes son clase alta.

de producciones es la televisión y, más aún, que la tradición cultural que las ha visto nacer y desarrollarse es la norteamericana, dicha posibilidad se vuelve directamente impensable. De lo que se trata es de su amoralidad en tanto que género narrativo, puesto que la *sitcom* no persigue ni propone una catalogación de sus personajes bajo este prisma. En *La asesina de Ladi Di* dicha amoralidad narrativa se traslada, bovarismo mediante, a la visión que Esperanza tiene de su realidad más inmediata. Así se trasluce en la siguiente escena entre la protagonista y Gloria:

Le conté que Benito me había violado y que después se dio a la fuga, que mamá me quiso asesinar, que la odiaba, y le pedí que se viniera conmigo, que iríamos a lo de Nérida Doménico y a ver todos los recitales de Ricky que quisiéramos, pero ella me contestó que no tenía plata, que no hay trabajo para una renga en la Capital, me pidió perdón, y nos abrazamos llorando a mares porque intuíamos que no nos íbamos a ver nunca más; pero a las diez menos cinco la veo aparecer caminando por el andén de la terminal con el esqueco en una mano, el paso cortado, su boina roja y la mochila al hombro. (17)

La relación de hechos que enuncia Esperanza está signada por la velocidad y la saturación de información. La desproporción entre la relevancia —en principio emocional y, en última instancia, social— de lo que cuenta y el espacio que le dedica vuelve su parlamento grotescamente cómico. La yuxtaposición de elementos anula la jerarquía que el lector podría suponer que existe entre la gravedad de la violación del padrastro y la alegre perspectiva de asistir a recitales de su *pop star* favorito. Esa inmediatez al servicio de la comicidad, donde la moral y la psicología quedan relegadas, se traslada a menudo en la *sitcom* al plano del montaje y así lo capta Alejandro López. Un procedimiento altamente codificado de este género, ya casi devenido cliché, es la negación rotunda de un personaje a acometer una acción que, en la escena inmediatamente posterior y sin mayor explicación que la de su flaqueza de carácter, le veremos acometer. A menudo este recurso se explicita con algún efecto de montaje tal como voltear la pantalla, de modo que el tiempo y la personalidad del personaje se vuelven sintéticos, simbolizados por las dos dimensiones, el anverso y el reverso, de esa imagen. El pasaje citado traduce este recurso a la narrativa, pasando de una Gloria llorosa a otra peripuesta y feliz, sin que ninguno de los obstáculos que le impedían realizar el viaje haya sido, en realidad, resuelto.

Esa deformación del drama hasta convertirlo en algo cómico, a través de la superposición de un plano trágico y otro frívolo, remite también a un reciclaje paródico de las revistas del corazón y los *talk shows*, dispositivos que, si bien no necesariamente

buscan hacer reír, sí aspiran a convertir en entretenimiento masivo las desventuras ajenas, para lo cual deben necesariamente *superficializarlas*. La madre de Esperanza aparece bajo este prisma. Esto se ve cuando, para convencer a la directora del colegio de que su hija merece representar a Sissy Emperatriz en la función escolar, utiliza el argumento de su hija muerta: «"Es la única hija que me queda", le dijo, "y necesito verla vestida de Sissy. Para mí es como si mi..." y ahí se le cortó la voz: "usted sabe lo de mi otra nena, ¿no?"» (53). El dramatismo devenido en patetismo alcanza uno de sus puntos álgidos en la descripción del accidente que sufre Gloria, filtrada por ecos de narración cinematográfica: «La estúpida miró para atrás tipo cámara de cerca y, no entiendo cómo, tropezó, dio una vuelta carnero perfecta en el medio de la calle y un Mercedes Benz con patente de Buenos Aires la golpeó en el momento en que terminaba la voltereta, pasándole dos ruedas por encima de la pierna derecha. Después se dio a la fuga, dejándola boca abajo con los brazos abiertos» (55). La escena en cuestión exige ser leída dentro de los códigos del *slapstick*⁷⁵ y, más específicamente, del *slapstick* de animación: podría decirse que aparece Gloria transmutada momentáneamente en un dibujo animado⁷⁶. Las convenciones de este género son las que permiten que el personaje apenas no sufra consecuencias graves tras los golpes.

La cultura de masas sirve en la novela como vía de escape de los núcleos más tensos o dramáticos e, incluso, como su traductor a un universo más liviano. Ambas zonas, la presuntamente trágica y doliente, que nunca llega a diluirse, y la superficial y brillante conviven —o se confunden— constantemente, siendo la segunda una especie de clave de lectura de la primera. Su función es ambigua: destapar los momentos de mayor comicidad de la novela, al tiempo que revelar el lado siniestro o grotesco de la confusión de planos.

Finalmente, Esperanza consigue el papel y se viste de Sissy —aunque, en un nuevo movimiento desmitificador, friccionando distintos estratos de la cultura pop, confiesa que el peinado la acerca más a «*Flashdance* que a una emperatriz» (56)—. No obstante, su madre en esa época vuelve a beber y sufre alucinaciones sobre el traumático episodio del incendio en el que perdió a su hija: «De pronto sentía llanto de criatura desesperada

⁷⁵ Literalmente significa *garrotazo*. Se trata de un estilo de humor físico, heredado del circo y el vodevil, que se caracteriza por acciones exageradas y violentas sin consecuencias dolorosas. Mack Sennet, Charles Chaplin, Buster Keaton o Mr. Bean se cuentan entre sus representantes más populares.

⁷⁶ La caída de la profesora Parmessano funciona de un modo muy parecido, aunque en ese pasaje se acentúa la comicidad negra (cfr. 107).

y gritaba “¡Fuego, fuego!” y era Benito en la cocina que acababa de encender un fósforo. Así que se terminaron los fósforos, las estufas y la antorchita del hogar en nuestra casa, y a partir de entonces usamos Magiclick» (57). La nueva manifestación del trauma de la madre tiene como única traducción —o consecuencia— la incorporación de un nuevo utensilio a la cocina que, además, aparece mencionado de manera intencional con su nombre de marca.

El humor negro reaparece en la muerte de la actriz Angélica Durán: «Fue como si la hubieran metido en una Moulinex gigante, porque después de caerse, trascartón se le vino encima y no le dio tiempo para hacer nada. Los bomberos tuvieron que desarmarlo para recuperar los restos que quedaron incrustados al fondo, en el hueco» (131). El autor pone en primer plano de su comparación un elemento rescatado de la cotidianidad, en concreto de aquella asociada tradicionalmente al universo femenino; el segundo término es la estrella de la pequeña pantalla, es decir, que López reúne en su frase los dos extremos iconográficos del arte pop, solo que enfrentándolos de un modo tan agresivo que borra la alegre inocencia del primero y el brillo espectacular de la segunda, dando paso a una especie de *dark pop* que, si bien no critica directamente los iconos de la cultura de masas, sí que ahoga su aura. El mismo efecto se produce cuando Esperanza narra cómo la ambulancia recoge, tras el accidente, a una princesa Diana moribunda «con su carita de vegetariana descompuesta» (136).

keres coger = guan tu fak suma distintos códigos (*sitcom*, *screwball* y *slapstick*) al pastiche de *La asesina de Lady Di*. En primer lugar, López reproduce directamente, en el terreno de la escritura, estilos de la prensa sensacionalista (39), del informe judicial (269), de la documentación administrativa, del autógrafo (331), del reportaje periodístico (333) y de las anotaciones manuscritas esporádicas (335); mientras que en el campo audiovisual calca las caligrafías del vídeo doméstico, del telerreportaje y de un curioso híbrido de cine mudo y pornografía (todos ellos en la web de la editorial Interzona). Con ello se elabora una especie de cartografía de los códigos comunicativos contemporáneos que, en mayor o menor medida, rodean a la pareja protagonista, Ruth y Vanessa. Para acentuar esta idea de ruido mediático, López envuelve las noticias relevantes para la trama novelística de fotos, anuncios y titulares que dejan ver una cierta violencia en la transmisión de la información y, de nuevo, una dificultad a la hora de seleccionar y jerarquizar. Se trata aquí de la educación no tanto sentimental cuanto

comunicativa que han recibido los personajes de la novela, alejados como están de todo entorno educativo que pudiera haberlos dotado de herramientas para una selección crítica de la información.

El principio es similar al que emplea Puig en *The Buenos Aires affair* cuando transcribe los artículos de periódico que el oficial de policía va leyendo. En su caso, se abren dos series transversales que se entrecruzan en su actividad cotidiana: la primera yuxtapone las distintas tensiones que se dan en el tablero geopolítico de la época a través de la sección de internacional (76), la segunda es una concatenación de noticias de sucesos que dibuja un mapa de la violencia cotidiana de Argentina. Atendiendo tanto a la escala macro como a la micro, Puig proyecta el crimen de Leo Druscovich sobre un escenario social en el que los distintos tipos de violencia se interrelacionan. Sin embargo, no se trata de un discurso consciente elaborado por el policía, sino que el sentido se genera a través del montaje. Por lo tanto, la función del oficial es antes registrar que ser portavoz, lo cual como lectores nos remite al uso del lenguaje.

En Puig aparece la tensión entre el potencial expresivo de dichos acontecimientos, que apuntan directamente a la sensibilidad del receptor, y la fría objetivación que imponen las fórmulas periodísticas de la época. En López, en cambio, esa tensión comienza a resolverse, ya que los diarios presentados, la mayoría de tintes amarillistas, apuntan a una subjetivación exacerbada a través de las imágenes, los titulares y los clichés lingüísticos. En *The Buenos Aires affair*, como en muchas otras novelas de su autor, el tono impermeable de los informes dibuja una instancia de poder y normativización, por lo general errática (el crimen de Druscovich queda impune), incapaz de interactuar de un modo eficaz con el espíritu eminentemente sentimental de los personajes. En *keres cojer? = guan tu fak*, el tono sensacionalista de los periódicos es la base y el reflejo de la formación psicológica y lingüística de los personajes. En ambos casos, la reproductibilidad del lenguaje en torno a la violencia, ya sea por la vía de la objetivación o ya por la del efectismo, se manifiesta como una forma de anestesia.

En segundo lugar, y vinculado a las carencias en las competencias comunicativas de los personajes, López reproduce los códigos de la escritura cibernética: abreviaturas, emoticonos, el uso exclamatorio de las mayúsculas, modificaciones en la puntuación, errores taquigráficos, calcos fonéticos, etcétera; a ello hay que sumar las faltas de ortografía de los personajes. El punto en el que López se desvincula del rigor mimético

y costumbrista es cuando emplea esos códigos y errores de sus criaturas para generar equívocos y nuevos significados. Cuando Ruth escribe, incrédula, «queeeeeer???» (148) el alargamiento casi onomatopéyico del significante se resignifica para entroncar con el subtexto de la novela. Algo similar ocurre cuando Vanessa confunde la grafía de cero y escribe «sero» (223). Esto a su vez se desarrolla posteriormente como «sero sero no sero». Bajo sus faltas de ortografía y bajo la repetición redundante de la palabra, uno de los giros banales que pueden darse en el chat, aparece la sombra de Hamlet, ahora recontextualizado en un marco *queer*. Otro juego de palabras significativo se da en el informe entre «Toro» y «roto» (87) y entre «otro» y «roto» (222), donde las construcciones anagramáticas pivotan en torno a la analidad. De este modo, el escritor parece reivindicar el potencial de un lenguaje denostado, en ocasiones con fines clasistas, que posee un fuerte potencial creativo precisamente por su permeabilidad al error. No se trata de tomar partido, sino simplemente de constatar cómo determinadas limitaciones expresivas y de uso normativo pueden comportar al mismo tiempo un impulso liberador.

Además, estos procedimientos son claves a la hora de descryptar y comprender la novela. En el chat, cuando una de las dos amigas tarda en responder, la otra se entretiene o trata de captar su atención escribiendo las palabras del revés: «OLA... ALO» (28). Este juego resulta fundamental para averiguar la revelación que hace Vanessa en su última carta, donde emplea este código para descubrirle a su amiga que ella mató al Loche. En una sociedad de control, donde los mecanismos de registro y vigilancia han alcanzado su punto más alto de sofisticación, y más aún para las dos amigas, que están siendo investigadas por la policía, este tipo de recursos se convierten en estrategias de resistencia. Se trata de la necesidad de crear un lenguaje propio, al margen de la norma y el poder, que garantice una identidad propia en libertad.

En Puig, el mejor referente para la transcripción del habla específica de un personaje, desvíos de las normas ortográficas incluidos, lo constituyen las cartas que Juan Carlos envía desde el sanatorio, también en *Boquitas pintadas*.

Correlato objetivo

Como ya se ha mencionado, los epígrafes son un recurso muy frecuente en las primeras novelas de Puig para sintetizar la dirección que tomará la trama, subrayar algún elemento del subtexto y marcar el tono de la narración, al tiempo que se trazan genealogías dentro del campo cultural. *The Buenos Aires affair* es la obra que registra un uso más radical y complejo del recurso: cada capítulo aparece punteado por un extracto de diálogo de película (quince hollywoodienses por una argentina); en ellos, la actriz principal se menciona siempre con su nombre (Greta Garbo, Joan Crawford, Norma Shearer, Hedy Lamarr, Mecha Ortiz, etcétera.), mientras que al otro personaje se lo designa con un genérico («el joven apuesto», «hija», «madre», «el ladrón», etcétera). Al final, como referencia, se incluye el título del filme y, en lugar del guionista o el director, equivalentes al escritor en lo que se sería una cita ortodoxamente literaria, figura la productora (Metro-Goldwyn-Mayer, Artistas Unidos, Paramount Pictures, Lumiton). Con este procedimiento, el escritor centra el foco en la estrella, borra los límites entre actriz y personaje y oscurece la función del director. Puig reconoce así el sistema de estudios y pone de relieve los valores narrativos frente a los aspectos técnicos y artísticos.

Alejandro López sigue el mismo camino con la cita que abre *La asesina de Ladi Di*: «No puedo seguir luchando con un fantasma. La enemiga más grande que tengo soy yo, Franca» *Dora Baret* en “Bianca”. *Canal 13*» (5). En lugar de películas, aquí la frase se extrae de una telenovela y, de nuevo, el espacio del guionista o del director lo ocupa la voz de la actriz; junto a ella figura el canal de distribución. «Se entra así de lleno en el universo mediático de la televisión a partir de lo que se oye y de lo que se ve en la superficie de la pantalla, sin reconocimiento de lo que está detrás, de su soporte no visibles, porque la televisión es, para la protagonista, una voz y una imagen» (Carricaburo 2008: 117).

El juego paratextual se vuelve una prolongación de los modos de lectura y visionado de las protagonistas. Gladys posee un vasto bagaje cultural que va desde los clásicos de la literatura europea contemporánea como Thomas Mann, Herman Hesse y Aldous Huxley, hasta las artes plásticas, la ópera, el cine clásico de Hollywood, etcétera. Sin embargo, esa formación *high* y *low* no ha hecho mella en su posición de fruidora inmanente con fuerte tendencia a la identificación. Estos desplazamientos en los

epígrafes son la clave extradiegética que anticipa los efectos miméticos característicos de la mayoría de los personajes de ambos escritores.

Dentro de los cuerpos de las novelas, encontramos más usos del correlato objetivo. En *La asesina de Lady Di* se narra una escena que remite, de nuevo, a aquella de *Boquitas pintadas* en la que Nené y Mabel escuchan la radionovela. Aquí Esperanza y Gloria están sentadas frente a un capítulo de *Los ángeles de Charly*, su serie preferida. Mientras que ellas afrontan un momento difícil de su amistad por la disputa en torno al papel de Sissy Emperatriz, Sabrina y Kelly, dos de las protagonistas de la serie, «habían quedado atrapadas en un temporal» (55). La proyección de una situación sobre otra se explicita —quedando, por tanto, al borde de lo intradiegético— cuando Gloria está a punto de ser atropellada y su amiga le grita «¡Sabrina, no!»». El hecho de que el propio personaje sea consciente del paralelismo es un paso más en la desaparición de los límites entre ficción y realidad que afectan a sus modos de percepción en dos direcciones: por un lado, ve la ficción proyectándose en ella, por otro, lee la realidad como prolongación de la ficción.

Como ya se ha mencionado (véase 4.3.1.), en el pasaje en el que se reproduce su entrevista imaginaria para la revista *Harper's Bazaar*, Gladys reproduce varios de los clichés románticos que conforman su educación sentimental; igualmente, en las ensoñaciones producidas por los somníferos que le da Leo, Gladys traduce la sensación de peligro que la embarga en clave de novela de suspense o *thriller* —«La muchacha rubia se halla reparada de la lluvia bajo la marquesina de una tienda, a pesar de sentir muy cerca la presencia de fuerzas adversas no consigue detectar dónde se hallan corporizadas. Las víctimas anteriores tampoco lo lograron» (182)⁷⁷—.

6.2.2. Usos intradiegéticos

Efectos miméticos

Esperanza y Gloria constituyen un eslabón más en la cadena de personajes que forman Mabel, Nené, Molina y Ana (el caso de Nidia y Luci en *Cae la noche tropical* es

⁷⁷ Otros usos del correlato objetivo han quedado recogidos en 6.1.1.

sensiblemente diferente), salvo que en el lugar que para aquellos ocupaban las radionovelas, los tangos y boleros, *women's films*, los melodramas o el cine de serie B, ahora encontramos *talk shows*, prensa rosa, telenovelas y videoclips latinos. Del mismo modo, si ampliamos el espectro, se puede ubicar a los personajes de ambos autores en una genealogía mayor, igualmente vinculada a los distintos estadios de la cultura de masas y a sus modos de percepción: el bovarismo, que «sirve para designar un síndrome que tanto sufre Emma como, antes que ella, Alonso Quijano, poco tiempo después la niña inmortalizada por Lewis Carroll, autor prerrafaelista, en *Aventuras de Alicia en el país de las maravillas* (1865), y hasta la fan de *La asesina de Lady Di* (2001) de Alejandro López» (Link 2011).

Dejaré en suspenso el asunto del bovarismo para volver sobre él más adelante y centrarme ahora en el caso específico de Esperanza. La protagonista ha vivido una infancia traumática a la sombra de su hermana melliza: mientras la una concita la atención de todo el mundo con sus disfraces y su recitado de poemas, la otra tan solo sabe mostrar su álbum de mariposas y decir los nombres científicos: «Mi padre se desvivía por ella, siguiéndola sin perderse un movimiento, sacándole fotos todo el tiempo» (30). A eso hay que sumar el hecho de que «el único momento en que sentía revivir a mi madre» era «cuando yo estaba frente al público» (112).

«Desde niña Esperanza experimenta escasa aprobación por parte de los modelos identitarios más cercanos, concluyendo que “ser” depende de la capacidad de capturar ojos atentos y admirados. De distintas maneras se le comunica que el espectáculo es la forma más efectiva, o por lo menos más inmediata, de lograr “ser”» (Ros 2010). La protagonista desplaza por tanto sus modelos y su necesidad de aceptación del núcleo familiar al mundo del espectáculo: se proyecta en las heroínas de las series y aspira a formar familia con Ricky Martin. También imita el estilo de las actrices que admira y hasta posee un cuaderno en el que recopila frases pronunciadas por ellas, para luego poder introducirlas en episodios de su vida real. La sustitución de las figuras de autoridad por iconos del espectáculo es un motivo narrativo que remite al Toto de *La traición de Rita Hayworth*; igualmente sucede con la técnica del recorte para recontextualizar determinadas producciones de medios de comunicación que pasan de pronto al espacio íntimo del álbum y el cuaderno —como desvíos de un diario de vida y manifestaciones al fin de una biografía—. El álbum familiar ha sido sustituido por fotos

de actrices y los consejos de madre han sido reemplazados por las frases airadas de las celebridades del culebrón, que cambian así de dueña y se reinscriben en un marco real, espectacularizando la vida de la protagonista.

El relato tematiza y avanza por un ejercicio mimético sobre la formación deforme de la subjetividad femenina: ella es como una travesti imitadora de la actriz de telenovela, Angélica Durán, entre otras (porque el paso de la adolescencia a la juventud de una mujer aparece en *La asesina* como travestización). Y además lleva un cuadernito con frases de celebridades para repetir cuando sea necesario; una hipérbole del carácter iteracional de todo lenguaje. Entonces cada gesto es una imitación de otro anterior, de alguna estrella y de su madre, que a su vez funciona como una antena que le transmite la imagen que ella debe reproducir. (Palmeiro 2011: 283)

Debord defendió que «la primera fase de la dominación de la economía sobre la vida social había implicado en la definición de toda realización humana una evidente degradación del *ser* en el *tener*» (2005: 42). Para el capitalismo del siglo XIX y principios del XX, «la capacidad de acumular bienes y el hecho de poseer determinadas pertenencias -sean objetos de cerámica, mansiones, automóviles o alfombras bordadas- podía definir lo que se era» (Sibilia 2008: 99). Sin embargo, en la etapa del capitalismo avanzado de mediados del siglo pasado, «la ocupación total de la vida social por los resultados acumulados de la economía conduce a un deslizamiento generalizado del *tener* al *parecer*» (43). El duelo de apariencias que sostienen Mabel y Nené en la velada que pasan juntas bien podría funcionar como bisagra de este último movimiento: si bien la obsesión de esta última con sus muebles y sillones delata todavía su anclaje en el «tanto tienes, tanto vales». Gladys, en su entrevista imaginaria para *Harper's Bazaar*, confiesa que le quitaba el sueño no poder presentarse a su primera cita con Leo «radiante de lujo» (Puig 1977a: 114). Sin embargo, cuando la periodista le realiza el «test de la mediocridad», el centro se desplaza del *tener* al *parecer*. Gladys descarta la opción de comprar regalos útiles (porque no es *chic*), lo cual la aleja de los criterios de mediocridad de la revista, pero en cambio se equivoca al decir que le aconsejaría a una amiga acudir como enfermera voluntaria a Biafra, en lugar de dirigirse a la India a estudiar con el Maharishi —que hubiera sido «lo apasionante y nuevo», (107)—.

Esperanza, en cambio, ya habita de pleno el tercer estadio que describe Debord. En su caso, no son los bienes lo que importa, sino los amuletos y los iconos que la acercan a sus divinidades (al huir de casa tan solo coge algo de ropa, una Barbie y un CD de Ricky Martin). La joven sabe que ella no será *vista* por los demás en función de sus

posiciones, sino de su imagen, que es lo que verdaderamente la obsesiona. Cuando acude al recital del artista puertorriqueño, «a veces metía la punta de los dedos en el encuadre sólo para que apareciéramos los dos juntos en la misma foto» (37). La estrategia que emplea la fan del cantante apunta en esa dirección: dicha imagen es una forma de acceder a su ídolo, de crear una intimidad artificial entre ambos gracias al encuadre, de que *parezca* que han estado juntos en la velada.

Ese subgénero de foto, ya bastante popularizado, atiende a una lógica similar a la del autógrafo, que aparece en *keres coger = guan tu fak*. Allí Vanessa consigue que el cantante y actor venezolano, conocido como el Puma, estampe en un documento oficial de migraciones su firma y las palabras «Para Ruth una bella mujer con sincero afecto» (331). Nuevamente asistimos a la resignificación emocional de papeles públicos que pasan a formar parte del ámbito privado. El autógrafo aúna la brevedad de tantos formatos comunicativos contemporáneos —en parte por su impersonalidad y en parte porque responde a la dinámica de masas de una estrella para una multitud— con las reminiscencias de intimidad y privacidad de la carta, a través del efecto manuscrito. El resultado es un vínculo hiperefímero entre la celebridad y el fan, que rara vez es capaz de escapar a su artificiosidad. Así lo demuestra la fórmula sedimentada «sincero afecto», donde «sincero» es un intensificador imposible que pretende hacer olvidar lo absurdo de una comunicación tan desigual. Para colmo, el artista juega con el halago, mencionando la belleza de la receptora, como si la hubiera visto alguna vez. La clave de este gesto tan rocambolesco está una vez más en el aparato teórico de Debord: *parecer*. Que parezca que el Puma y Ruth se han visto, que parezca que se conocen, que parezca que se estiman.

Los cambios son la única constante, en una sociedad donde cambiar se convirtió en una obligación permanente, verbos como tener, guardar y acumular pierden sus antiguos sentidos. En compensación, mientras la subjetividad parece liberarse de ese vínculo fatal con los objetos polvorientos que envejecen sin nunca perecer, otros verbos se valorizan, tales como *acceder* y *parecer*. Y también otros sustantivos: las apariencias, la visibilidad y la celebridad. (Sibilia 2008: 100)

Para Esperanza, aparecer en los medios es la única manera de ser y de ahí sus desesperados intentos por posar junto a Ricky o por actuar en una telenovela: «Según las premisas básicas de la sociedad del espectáculo y la moral de la visibilidad, si nadie ve algo es muy probable que ese algo no exista» (Sibilia 2008: 130). A medida que lo

intenta y a medida que fracasa, su perspectiva se va distorsionando. El final entre onírico y fantasmagórico de la novela abre este plano híbrido de realismo y fantasía en el que los famosos empiezan a morir. Se vuelve pertinente ahora retomar la reflexión interrumpida sobre el bovarismo específico de la protagonista de *La asesina de Lady Di*:

Como en *Carrie* como en *Madame Bovary*, la banalidad y la estupidez femeninas se vuelven siniestras. El caso de Esperanza es hiperbólico y por eso su locura consiste en interpretarlo todo según su deseo; es una máquina de lectura delirante conectada con medios sensacionalistas: una Emma Bovary posmoderna, en red. Pero a diferencia de Emma Bovary, que leía novelas como si fueran realidad, ignorando la diferencia entre realidad y ficción, Esperanza no se equivoca de estatuto al leer la cultura de masas: esa diferencia ya no existe. (Palmeiro 2011: 285)

La clave de esa desaparición de los límites se halla en la definición de las literaturas postautónomas que dio Ludmer —el concepto también es suyo— y que consta de dos postulados: «El primero es que todo lo cultural [y literario] es económico y todo lo económico es cultural [y literario]. Y el segundo postulado de esas escrituras sería que la realidad [si se la piensa desde los medios, que la constituirían constantemente] es ficción y que la ficción es la realidad» (2007). Estas escrituras

salen de la literatura y entran a ‘la realidad’ y a lo cotidiano, a la realidad de lo cotidiano [y lo cotidiano es la TV y los medios, los blogs, el email, internet, etc]. Fabrican presente con la realidad cotidiana y esa es una de sus políticas. La realidad cotidiana no es la realidad histórica referencial y verosímil del pensamiento realista y de su historia política y social [la realidad separada de la ficción], sino una realidad producida y construida por los medios, las tecnologías y las ciencias. (2007)

Ludmer apenas desarrolla sus postulados, por lo que en ocasiones se vuelve difusa la dirección hacia la que apuntan sus palabras, aun así se puede intuir la figura de Manuel Puig en la zona alta de un hipotético árbol genealógico de las literaturas postautónomas. Esa realidad cotidiana se deforma hasta lo grotesco en *La asesina de Lady Di*. El terreno se prepara progresivamente: antes de que ocurra el primer suceso paranormal —la muerte de Angélica Durán, presumiblemente a causa de la «magia negra» de Esperanza—, esta encuentra a Gloria haciendo *zapping* y mirando fijamente a la tele: «Parecía la nenita de *Poltergeist*. Había olor a encierro» (130). Con una referencia al cine de ciencia ficción y una escena de claustrofóbica comunión entre el personaje y el medio de comunicación, se precipita la pérdida de pie del realismo que venía fraguándose a lo largo de la novela.

Cuando Esperanza cuenta el plan de asesinar a Lady Di a distancia, simplemente a través de sus fotos, Gloria le responde: «¿Y a vos te parece que te va a funcionar a larga distancia tipo Internet?» (133). Su intervención recuerda a las palabras de Sarlo sobre «el *aura tecnológica* que define a lo maravilloso moderno» y en la que la ausencia de hilos hace de las comunicaciones un fenómeno inmaterial cercano a la magia. La tecnología es el único referente que tiene Gloria para decodificar los hechos paranormales a los que se enfrenta. La realidad cotidiana y alucinada que plantea López combina la ternura hacia las dos chicas, condenadas a ser espectadoras de la escena social y cultural, y que en un momento consideran que han *accedido* al centro de ese escenario, con el espanto de contemplar la caída de los parámetros que separan la realidad de los medios. Dicha caída volverá a Esperanza, la artífice, increíblemente poderosa.

En este tramo final la protagonista está desatada: igual que Pablo en *Aeropuertos* leía la escena de la despedida con su padre en clave de anuncio de Nescafé, Esperanza reinterpreta su asesinato de la Durán en clave de reportaje de una revista rosa: «Me imaginaba la palabra “Loca” con mayúsculas y titilando en la página central de la *Teleclick*. Yo podía ver una foto mía y de la Durán en la cochera, porque seguro que había alguna cámara registrándolo todo» (139). Desde su punto de vista, la *Teleclick* es el estatuto que vuelve los hechos visibles y, por lo tanto, reales. Al igual que algunos personajes de Fuguet, la conciencia de Esperanza asocia en varios momentos procesos mentales a procesos técnicos propios de una cámara: «Sé muy bien lo que pasó, pero aunque tenga todo en la cabeza, siento que es una película llena de cortes (13); «la estúpida miró para atrás tipo cámara de cerca» (55). Sin embargo, en su caso no es tanto la asociación al cibernético lo que resulta relevante como la espectacularización de la realidad y el sentido de la vida como escenario que delata su frase sobre la hipotética cámara que todo lo registrara.

Esperanza continúa su *crescendo* interpretativo amenazando a Ricky Martin con una frase de Angélica Durán en *La condenada*, en lo que supone la suplantación de la persona que ella misma acaba de asesinar. Con sus dos asesinatos y el acoso al cantante, la protagonista aspira a exorcizar el rencor y la envidia que ha ido acumulando contra la escena cultural, que tantas veces la ha repudiado. La técnica empleada es una inversión de uno de los medios de expresión predilectos de la cultura de masas, las fotos, lo cual

lo vuelve todo aún más siniestro. Con este proceso concluye la transición del *homo psico-lógico* al *homo tecno-lógico* que se ha venido obrando en Esperanza:

Porque si en la vieja cultura de lo psicológico y de la intimidad, «el sufrimiento era experimentado como conflicto interior, o como choque entre aspiraciones y deseos reprimidos y las reglas rígidas de las convenciones sociales», como constata Benilton Bezerra Jr., hoy el cuadro es otro. «En la cultura de las sensaciones y del espectáculo, el malestar tiende a situarse en el campo de la performance física o mental que falla, mucho más que en una interioridad enigmática que causa extrañeza». (Sibilia 2008: 129)

Esperanza vive por tanto abocada a la exterioridad. En ese universo veloz e inmediato no tiene tiempo siquiera para comprender la ironía de Ricky Martin, malentendido que desatará la cadena final de desgracias. Cuando la protagonista le dice en la discoteca que quiere tener un hijo suyo, el artista responde, sarcástico, que él lo quiere de Lady Di (129). Cegada por la superficie de las cosas, la joven se muestra incapaz de penetrar en el significado real de la frase y se agarra a una literalidad escurridiza. A partir de ese momento, entra en juego el poder de las imágenes: fotos y pósters, expresiones emblemáticas de la cultura del *entertainment*, se cargan de un valor místico, similar al que tuvieran otrora las imágenes en los cultos religiosos, ya que permiten el acceso a la persona representada. Esto desencadena, en el último tramo de *La asesina de Lady Di*, lo que podría parecer la entrada del código fantástico y el disparate, sino fuera porque el final de la novela estaba ya explicado en términos históricos y políticos por Debord:

Allí donde el mundo real se cambia en simples imágenes, las simples imágenes se convierten en seres reales y en las motivaciones eficientes de un comportamiento hipnótico. El espectáculo, como tendencia a hacer ver por diferentes mediaciones especializadas el mundo que ya no es directamente aprehensible, encuentra normalmente en la vista el sentido humano privilegiado que fue en otras épocas el tacto; el sentido más abstracto, y el más mistificable, corresponde a la abstracción generalizada de la sociedad actual. (2005: 43)

Estas son las herramientas y los materiales con los que se construye en la obra de López aquello que Ludmer llamaba la «realidad cotidiana» y que unifica lo que anteriormente fue percibido como plano de realidad y plano de ficción. De ahí que las preguntas que suscitó la literatura de Puig sobre si había en ella crítica o adulación de la cultura de masas no tengan cabida en López. Y no la tienen porque no hay nada en *La asesina de Lady Di* que quede al margen de ese mundo: en este sentido, el adentro y el afuera terminan por fundirse y la vista, o mejor la visibilidad, termina por adueñarse de

todo sujeto y materia, de códigos comunicativos y de la lógica de la verosimilitud hasta fundar, a través de sus máximos exponentes —fotos y pósteres—, una nueva mística de la inmaterialidad; dentro de esta, el muerto es el que narra —el que conoce— y la distancia espacial no es óbice para el contacto, mientras que haya visibilidad, como prueban los experimentos macabros de Esperanza—. Se reformula así, en clave sarcástica, una de las principales líneas de trabajo de las nuevas tecnologías, esto es, la distancia espacial no existe mientras haya conectividad.

Como se ha ido desgranando, López pertenece a la estirpe de los narradores comprometidos con certificar a los medios masivos como moduladores de la subjetividad. En sus novelas, especialmente en su ópera prima, este fenómeno ha alcanzado un radicalismo inédito en sus antecesores. Se confirma así el planteamiento de Giordano de que el patrimonio común de Puig y López consiste en «el arte de narrar voces modeladas, hasta en sus mínimas inflexiones, por los estereotipos de la cultura masiva y de las morales pueblerinas» (2006: 31). Ahora bien, a esta formulación se podría añadir que, mientras que en Puig la voz construye al personaje, en *La asesina de Lady Di*, a principios del siglo XXI, la voz construye el mundo.

Referencias explícitas

En 1952, en una entrevista para *Life Magazine*, el periodista le preguntó a Marilyn Monroe qué se ponía para dormir, a lo que ella respondió que Chanel n°5⁷⁸. Desde esta célebre frase se ha ido construyendo el mito del uso del perfume fuera de contexto como símbolo del lujo más desacomplejado y sensual. Haciéndole un guiño a la diva hollywoodiense, en *The Buenos Aires affair*, cuando la reportera de *Harper's Bazaar* le pide a la entrevistada que defina qué es el lujo para ella, Gladys responde que el lujo implica, entre otras cosas, dormir todos los días en «sábanas frescas recién perfumadas» (114). Pero no es una actriz emblema de la frivolidad, sino una artista que trabaja con la naturaleza y con los objetos, así que aclarará que ella perfumaría sus sábanas en un prado «extendidas al sol que las calienta» para que luego, devueltas a la habitación, se transformen en «perfume de sol» (104). Esperanza, por su lado, al comienzo de *La*

⁷⁸ <http://inside.chanel.com/en/#>

asesina de Lady Di, describe el inaguantable olor a pis del baño de la terminal de autobuses. «Por suerte tenía el frasco de Anais-Anais» (7). Gladys adapta las resonancias suntuosas del perfume a su universo onírico y telúrico, mientras que Esperanza se ve obligada a llevarlo a su entorno desarrapado, en el que, para empezar, la marca de Chanel nº5 se devalúa hasta Anais-Anais. El *name dropping*, ya presente en Puig aunque aún no tan extendido como en la generación de los 90 y 2000, sirve a López para dar información sobre los gustos y la clase social de la familia de la protagonista.

A continuación, Esperanza aprovecha la huida de su casa para hacer balance de sus pertenencias, focalizándolo en los referentes culturales, procedimiento común a esta serie de autores (recuérdese las descripciones de los cuartos de Mabel y de la Loca en *Boquitas pintadas* y en *Tengo miedo torero*, respectivamente):

El autógrafo de los Menudo (...), mis dos álbumes con fotos de Ricky y la botella de agua mineral Villavicencio, de las de vidrio, que él me había dado en persona en la disco Gualeguaychú-Pamela. Un póster de la *Teleclick*, tamaño doble, donde se le ve la pierna entera y parece desnudo, mi medallita de la virgen de Lourdes y el pañuelo blanco con la “E” a un costado y con la transpiración de Ricky impregnada a fuego en la tela (9).

Esta yuxtaposición de posesiones completa el sentido de la transición del *tener* al *parecer* enunciada anteriormente. En efecto, Esperanza posee objetos pero, antes que pertenencias que ratifiquen una condición social, se trata de fetiches que narran una biografía sentimental. Todos ellos, salvo quizás el póster y la medallita, poseen un valor simbólico muy alejado de su función original. El álbum no incluye fotos de personas conocidas, la botella no sirve para contener, ni el pañuelo para limpiar. Los objetos, pues, han sido resignificados por el aura de la cultura de masas.

Además de elaborar la versión sintética de la vida de la protagonista, las referencias explícitas en *La asesina de Lady Di* contribuyen a dos propósitos ya enunciados en estas páginas: el desvanecimiento de límites entre vida y ficción y la contumaz devaluación y exclusión que sufre constantemente la protagonista. La foto de la revista *Gente*, en la que Lady Di aparece vestida de campesina, le vale a Esperanza, por parte de su madre, una comparación con la princesa que no le hace ninguna gracia. Por un lado, se estrecha el círculo entre las dos y, por otro, se añade un eslabón a la cadena de humillaciones que la joven siente provenir de su progenitora. Igualmente, cuando esta la peina para la

representación de Sissy, le deja un *look* «más parecido al de *Flashdance* que a una emperatriz» (56). Los referentes que emplea López carecen todos de prestigio en el campo cultural, pero lo relevante para la novela es que sirven, a su vez, para desprestigiar a la protagonista.

Además de Ricky Martin, su universo sentimental lo componen televidentes, presentadoras y actrices de telenovela, de quienes calca frases y gestos. Su adhesión a este tipo de series le produce a Esperanza una inmensa felicidad al tiempo que explica la importancia que para ella tiene el físico y la intensidad emocional —habitual en los guiones y en la filmación de estos productos— que la invade. La definición que aparece en la *Teleclick* de Angélica Durán, una de sus ídolos, lista de manera concisa los valores por los que se rige la joven: «Flaca, famosa y frívola» (69).

6.2.3. Cronotopo

Al recopilar las numerosas referencias que aparecen en *La asesina de Lady Di* a personajes y productos de la cultura *trash* y massmediática y al diseccionar, además, su captura de un tiempo vertiginoso y de un estado donde el *tener* deja paso al *parecer* en el marco de la sociedad del espectáculo y el capitalismo avanzado, podría pensarse que la novela busca inscribirse en la inmediata contemporaneidad a su aparición. Y, sin embargo, no es así: «Es una novela de la era digital que exhibe el último momento de la era analógica: lo inmediatamente pasado, no solo en cuanto a la tecnología, y la moda, sino también en cuanto a la historia política, ya que es la novela de la crisis que inaugura la entrada al canon de las escrituras menores» (Palmeiro 2011: 290).

La asesina de Lady Di describe ese punto inasible entre el apogeo y el comienzo del fin de una época. Este cambio, complejo y aun difícil de definir con exactitud, podría encontrar su máxima expresión en el cambio de paradigma del *broadcasting*⁷⁹. El siglo XX vio cómo los medios de comunicación de masas surgidos en la centuria anterior alcanzaban altísimas cotas de expansión y desarrollo (prensa), mientras otros nuevos surgían (radio⁸⁰, televisión); todos ellos, sin embargo, se regían por el principio de una

⁷⁹ Sistema de emisión.

⁸⁰ La tecnología necesaria para la radio se inventó en las postrimerías del siglo XIX, pero su popularización como medio de entretenimiento no llega hasta las primeras décadas del XX.

fuente emisora para muchos receptores. La progresiva democratización de internet a lo largo de los años 90 estaba llamada a revolucionar ese sistema⁸¹. Con millones de ordenadores y dispositivos móviles interconectados mediante redes digitales, las formas de comunicación rebasan con mucho todo lo conocido hasta ahora y se ha instalado la sensación de que este es un proceso que no ha hecho más que comenzar. Pues bien, en este nuevo marco, el antiguo sistema de emisión única y centralizada ha dado paso a la emisión diversificada o rizomática, cambio que se ve sintetizado en dos máximas: de los quince minutos de fama a los que todo individuo tenía derecho, según Warhol, se ha pasado al *Broadcast Yourself* de Youtube. Y entre esos dos estados de la cultura y la sociedad se encuentra atrapada Esperanza.

Con la sociedad del espectáculo como marco genealógico, podría afirmarse que Esperanza es la evolución de Totó, Nené, Mabel, Gladys y Molina. Estos son personajes mitómanos, cada uno con su universo particular de actores, actrices y cantantes que consideran como referentes éticos y estéticos. No obstante, ninguno de ellos llega a declararse enamorado de esas estrellas ni, mucho menos, aspira a conocerlos ni a franquear, en ninguna de sus formas, la barrera que la cultura de masas impone entre la escena y la platea. En el camino que va de las criaturas puigianas a la Esperanza de López se cifra la distancia que separa al admirador del fan. Las etimologías de ambas palabras dan buena cuenta del cambio sucedido. «Admirar» proviene del latín «*mirari*» que significa asombrarse, extrañar. Sobre esta raíz se construye la forma «*mirabilia*» («maravilla») (Bordelois 2006: 139). En español, «*mirari*» ha ido perdiendo sus connotaciones extraordinarias para venir a significar, más prosaicamente, «dirigir la vista a un objeto»⁸². Dichas connotaciones, sin embargo, las guarda «admirar», que se construye sobre el lexema latino más el prefijo «ad», que aporta la dirección necesaria para desplazar lo maravilloso fuera del sujeto y apuntar al objeto merecedor de asombro.

⁸¹ No obstante, hubo que esperar para que el cambio cristalizara. El hecho que vino a precipitarlo fue el estallido de la burbuja tecnológica en 2001: la crisis de las puntocom despertó recelos sobre el alcance real de aquel nuevo medio tan en boga y obligó a reorientar el sentido de la marcha. Tras un periodo de reflexión O'Reilly Media y Media Live International —dos empresas involucradas en la investigación y en el desarrollo de internet— alumbran el concepto de la Web 2.0, que se materializará en una conferencia periódica. La idea base es cambiar una web estática por una participativa, donde el usuario no solo tenga acceso a una infinidad de datos, sino que él mismo pueda producirlos y modificarlos; la idea de la web como plataforma que transmitía Netscape es sustituida por la web como servicio de Google. Este proceso ocurre a través de las páginas web comunitarias, las redes sociales, los blogs, las wikis, la tecnología *peer to peer*, etcétera (cfr. O'Reilly 2006).

⁸² Definición del DRAE.

«Fan», por su parte, es una abreviación del inglés «*fanatic*». De entrada, esta palabra comporta una tenacidad, un apasionamiento y una desmesura que no estaban en su antecedente; además, de manera nada gratuita, centra todo su significado en el sujeto denominado como tal, mientras que «admirador» tiende a ocultar a dicho sujeto a la sombra del objeto admirado, que es lo asombroso. El prefijo directivo es en este punto crucial para ese desplazamiento que apunta hacia un lugar exterior. Por lo tanto, no es casual que mientras que la construcción «admirador secreto» haya sido hartamente frecuente, el sintagma «fan secreto» sea prácticamente inédito, en beneficio de otros como «fan nº1». El anonimato del primero frente al afán de visibilidad y competitividad del segundo; la pasividad que adopta respecto a sus ídolos Nené, por ejemplo, frente al afán de ser un actante de Esperanza. Palmeiro define este fenómeno como «un modo enloquecido de subjetivación a través de los íconos del pop. Las fans van a los hoteles y aeropuertos con el solo propósito de exhibirse en la condición de admiradoras, de mostrar al ídolo y al público de qué modo consumen la cultura, y verse haciéndolo: es el metaespectáculo» (2011: 287).

A través de las fotos y de las imágenes pueden reconocerse nítidamente estos tres estadios de la cultura de masas en su relación con el público, condicionados y favorecidos siempre por los avances tecnológicos y su capacidad de extensión. Completaré aquí una reflexión esbozada en 6.2.2.: el primer estadio está representado en los recortes de películas que hacía Totó. Aquí la relación estrella-admirador es unidireccional; este se limita a recontextualizar y apropiarse de las imágenes de aquella difundidas masivamente. El segundo es la foto de Esperanza en el recital de Ricky Martin; en este estadio, gracias a la democratización en el uso de las cámaras fotográficas, el público puede convertirse en productor de nuevo material sobre su ídolo, ya no un mero *collage*, sino un auténtico *merchandising* personalizado.

Los teatros son “testigos” del megarecital de Ricky Martin. Espacios de la representación por antonomasia miran desde afuera, quedan de lado, porque este tipo de fenómeno los supera completamente. La gracia del recital de Ricky es que las masas se observen a sí mismas, cosa que contradice la lógica del teatro y que implica un más allá de la catarsis frente a la representación. Es la lógica de los megaeventos culturales: el público va a observarse a sí mismo como espectador; se asiste a la televisación en vivo del evento en el que se está: lo importante es verlo en las pantallas gigantes y verse a sí mismo viéndolo: las masas observan gozosamente el modo en que ellas mismas transforman la lógica del espectáculo que tiene que acercarse a ellas. (Palmeiro 2011: 287)

La variante más avanzada de esta fase pasa por el detalle de que Esperanza coloque el dedo en la esquina del objetivo para figurar junto al artista, suprimiendo así, en la superficie 2D de la foto, la distancia real que hay entre ambos. Y eso nos lleva al tercer estadio que tiene su reflejo en un fenómeno reciente: la estrella pop tomando fotografías al público desde el escenario, el actor grabando su entrada al cine durante la presentación o jugadores de fútbol grabando a las gradas tras ganar una copa. En la época de la diversificación del *broadcasting* las propias estrellas, ya sin la intervención de los medios, también quieren emitir. En su caso, el objetivo es la presencia del público como reflejo de su aura particular. En este estadio, gracias a las redes sociales en general y a Twitter en particular, las relaciones se vuelven cada vez más bilaterales y se habilita la interacción entre ídolo y fan. Las barreras, por supuesto, siguen existiendo, pero cada vez son más blandas. Esta es la fase que Esperanza anhela, pero, aunque inminente en la época de la novela, aún no se había instalado, lo cual termina de enloquecer a la protagonista.

«La acción transcurre en 1996, cuando todavía internet no se había popularizado en la Argentina, mientras que el libro salió cuando las páginas personales, como los blogs y fundamentalmente los fotologs, se habían hecho casi obligatorios para los jóvenes “modernos” de Buenos Aires» (Palmeiro 2011: 281). *La asesina de Lady Di* trata, en parte, sobre la generación de Esperanza: la incógnita ante el incipiente cambio de modelo, los estragos del anterior y las formas de resistencia que desarrolla la protagonista para desenvolverse —que no sobrevivir— en un escenario que ya abarca también al público y que, por tanto, no deja prácticamente escapatoria.

El grueso de la acción de *keres cojer?* = *guan tu fak* transcurre en 2003, apenas siete años más tarde de las desventuras de Esperanza, pero es el tiempo suficiente para que el arraigo de las nuevas tecnologías en las formas de relación y comunicación dibuje un estado de la sociedad notablemente diferente: en esta novela, internet y la informática son elementos completamente asimilados por la rutina de los personajes. En 6.3. se analizarán en detalle las implicaciones de esta actualización tecnológica y su repercusión en los modos narrativos, pero antes se impone apuntar aquí el cronotopo que dichos avances componen.

Las dos primeras obras de López pueden leerse como fotogramas del paso de la era analógica a la era digital, cuya yuxtaposición generaría movimiento y, por tanto,

historicidad. En este sentido, *keres cojer = guan tu fak* constituye la primera etapa de un estadio nuevo que todavía resulta difícil definir y comprender, pero cuyas modificaciones inminentes resultan patentes al compararlo con el modelo anterior: el cambio podría simplificarse en el paso de la sociedad disciplinaria, analizada por Foucault, a la sociedad de control que anunció Deleuze. A su vez, ambos sistemas aparecen reflejados en la obra de Puig y López, respectivamente, entendiendo que la sustitución del uno por el otro es un proceso complejo e inacabado que no acepta ser interpretado bajo un esquema binario simple.

Foucault estableció el siglo XVIII, con la revolución industrial por emblema, como punto de partida de las sociedades disciplinarias, que alcanzarían su momento álgido a mediados del siglo XX. La Segunda Guerra Mundial actuará como bisagra entre ambos modelos (Deleuze 1996: 278). En la sociedad disciplinaria el individuo pasa por distintos encierros consecutivos, cada cual con sus propias leyes: familia, cuartel, fábrica, el hospital (cada cierto tiempo) y la cárcel (en ocasiones). Estas instituciones dividen los tiempos, modifican los cuerpos y, en definitiva, construyen subjetividades subordinadas a la suya propia, que es la hegemónica.

La teoría foucaultiana encuentra fácil acomodo en la mayoría de las novelas de Puig. *Boquitas pintadas* recoge la presencia de dichos dispositivos de poder en la sociedad y analiza, con mayor o menor profundidad según el caso, sus efectos en los individuos. La novela comienza con las cartas que envía Nené a Leonor, la madre de Juan Carlos. Más adelante se revela que dicha correspondencia en realidad se ha visto adulterada por el hecho de que Celina ha usurpado la identidad de Leonor, quien, ya anciana, no posee las mismas condiciones que antaño para ejercer el poder y ha perdido, en consecuencia, su posición de matriarca. Ahora vive, tal vez sin saberlo, bajo el dominio de su hija, que es quien rige y determina la comunicación con el exterior. Mabel representa otra forma de encierro familiar. La operación de vaciado que Puig ejecuta con su cuarto, sustrayendo al sujeto y enfriando la descripción, acrecienta la idea de un hogar fundado en posesiones y bienes materiales y cuyos muros, que prometen la protección frente a peligros externos, suponen a su vez una herramienta de preservación de los privilegios y la clase social. Por ello, el padre interviene directamente en la operación —y las connotaciones mercantiles del término son aquí reveladoras— matrimonial de su hija con Cecil. Por último, la más evidente de las reclusiones es la de Nené, después de

casada con Massa. Hasta en tres ocasiones emplea ella misma la palabra «encerrada» para definir su estado, así como el de sus hijos. En su caso, es fundamentalmente el carácter patriarcal de la sociedad en general, y del vínculo marital en particular, el que la somete a esta condición.

La escuela es el espacio que reúne por primera vez a Mabel, Nené y Celine, instaurando entre ellas una relación de competitividad a través del sistema de meritocracia que practica esta institución. El modelo capitalista exterior se filtra en las aulas de un modo nada inocente para incidir en las formas de sociabilización: «El principio modulador de que los salarios deben corresponderse con los méritos tienta incluso a la enseñanza pública» (Deleuze 1996: 280). Ya adultas, Celine y Mabel se convierten en maestras, mientras que Nené, que no terminó sus estudios, trabaja como cajera en el supermercado de Coronel Vallejos. El carácter estratificador de la escuela se mantiene igual desde el otro lado de la barrera: las maestras poseen un salario estable y, además, se ven imbuidas del valor simbólico de la institución, que les otorga el privilegio de pertenecer al Club Social, hecho que a Nené le está vetado. Este condicionamiento de partida abre una brecha entre los personajes que afecta a sus aspectos más íntimos, tal y como reflejan las siguientes reflexiones de Nené: «¿por qué no se animó a decirle lo mismo a Mabel? ¿por qué Mabel tenía plata y yo no?» o «porque era maestra y yo no había ido más que hasta sexto grado, no sé por qué Celina me quería sacrificar a mí y a la otra no» (26).

El cuartel no aparece en *Boquitas pintadas* como la formación militar a la que se refería Foucault, y que se aplicaba indiscriminadamente a todos los varones; sin embargo, sí que se menciona el cuartel en el que Pancho recibe clases de tiro, dentro de su adiestramiento como policía, la fuerza del orden presente en la novela. La pertenencia a este cuerpo supone para el personaje, de nuevo, la posibilidad de medrar socialmente. Resulta llamativo que, ya en su primer oficio, Pancho contribuya a construir los calabozos de la nueva comisaría. La política de encierro que encarna esta institución aparece desmenuzada, en términos de asociación inconsciente, en uno de los monólogos interiores de Juan Carlos: «La esquina, las calles de asfalto, los faroles, las veredas, las casas, las ventanas cerradas, las puertas cerradas, las esquinas, la oscuridad, la obra en construcción, la Comisaría nueva, la entrada terminada, el candado, la cadena, Mabel, Mabel» (128). La comisaría se desliza como un término más dentro de

una cadena semántica en torno a la reclusión, como el mecanismo político dentro de un engranaje social que atañe también a la sexualidad.

En esa línea, Puig se acerca a otra de las estrategias disciplinarias del poder: la confesión. En *El beso de la mujer araña* se mencionan las torturas a presos para obtener confesiones y delaciones en lo que sería el ámbito civil, o más bien político, mientras que en *Boquitas pintadas* asistimos a la confesión religiosa, léase íntima, de Mabel. Los términos y condiciones de coerción en los que se produce este discurso es otro de los ejes del pensamiento foucaultiano:

Durante mucho tiempo el individuo se autenticó gracias a la referencia de los demás y a la manifestación de su vínculo con otro (familia, juramento de fidelidad, protección); después se lo autenticó mediante el discurso de verdad que era capaz de formular sobre sí mismo o que se le obligaba a formular. La confesión de la verdad se inscribió en el corazón de los procedimientos de individualización por parte del poder. (61)

Mabel le cuenta a un cura, bajo secreto de confesión, que ha estado con más de un hombre; escribe, bajo seudónimo, a la consejera sentimental de una revista y mantiene relaciones sexuales furtivas con Juan Carlos y con Pancho. La clandestinidad vergonzosa de la masturbación de Gladys en *The Buenos Aires affair* se manifiesta textualmente en su aparición a pie de nota. La sexualidad incipiente de Toto y la confesa de Molina son consideradas aberrantes y, por lo tanto, condenadas a transcurrir en la sombra. Todos estos ejemplos son encarnaciones de una misma idea: «Lo propio de las sociedades modernas no es que hayan obligado al sexo a permanecer en la sombra, sino que ellas se hayan volcado a hablar del sexo siempre, haciéndolo valer, poniéndolo de relieve como *el secreto*» (Foucault 2005: 36).

El siguiente peldaño, tras el cuartel, es el encierro en la fábrica, una de las instituciones más eficaces a la hora de hacer del sujeto un cuerpo dócil y útil, herramientas eficaces al servicio del proyecto del capitalismo industrial. Raba, el personaje de clase más desfavorecida, se ve obligada a abandonar Coronel Vallejos al quedarse embarazada de Pancho —precisamente el representante del poder y ejecutor de la ley— y asumir que este nunca reconocerá al vástago. Trabajar en una fábrica se convierte entonces en su única opción, pero un par de frases bastan para comprender las condiciones que allí se dan. Cuando Nené le pregunta dónde trabaja, Raba responde: «En una fábrica, Nené. No me gusta, yo quiero volverme a Vallejos». Y más adelante:

«¿Usted no quiere ser patrona mía?» (153). Posteriormente, Raba se tomará la venganza personal sobre Pancho. El siguiente elemento en el engranaje de la sociedad disciplinaria hace entonces su aparición: la cárcel se dibuja aquí como prolongación de la comisaría (más aun teniendo en cuenta que es la muerte del policía lo que la convoca). No obstante, es *El beso de la mujer araña* la novela en la que Puig indaga más a fondo en la celda y en la institución penitenciaria. Así como en *Boquitas pintadas* la escuela modulaba la relación personal entre los personajes femeninos, aquí las autoridades carcelarias manipulan deliberadamente el vínculo entre Molina y Valentín para apropiarse de una información de alto valor político. En este caso, además de generar rivalidad y delación entre los sujetos, el poder opera directamente sobre el cuerpo, envenenando la comida para aumentar su debilidad y desplazarlo así a otro lugar de encierro: el hospital penitenciario.

El enclaustramiento sanitario se coloca en primer plano en *Pubis angelical*, donde la protagonista pasa toda la novela postrada en una cama, a merced de diagnósticos y juicios médicos de los que recela (pero que, no obstante, la salvan). Su cuerpo se encuentra pues sujeto a las estrategias de normativización sanitarias. Volviendo a *Boquitas pintadas*, allí también se dan cita hospitales y sanatorios, precisamente para cerrar el círculo que abría la escuela: en uno de ellos alcanza la muerte a Juan Carlos, enfermo de tuberculosis. En su caso, el encierro, justificado además con el fin de evitar el contagio, se vuelve letal.

Las cartas de Juan Carlos aparecen para certificar su ausencia: entre sus líneas, se desliza la angustia que atormenta al personaje por el encierro y la necesidad que tiene de los vínculos afectivos exteriores. La naturaleza epistolar de la novela —la frase de Raba no pertenecía a una carta sino a una llamada telefónica, otra forma de comunicación no física— se explica precisamente por la distancia que acarrearán los distintos encierros de los personajes y, más aún, por la necesidad de escapar a ellos o, al menos, resistir en la medida de lo posible. Es la misma función que poseen en *Pubis angelical* las ensoñaciones y en *El beso de la mujer araña* los diálogos y la recreación de películas. Dentro del pensamiento foucaultiano, la cárcel representa el lugar de encierro por excelencia, de ahí que esta última novela sea una de las más claustrofóbicas de Puig —dos personajes, un espacio— y una de las que más se preocupa por las posibilidades derivadas de la formación de una comunidad frente a los dispositivos de tortura y

coerción del poder y su instinto de normalización sexual. En esta obra, «cada día sirve para la interrogación sobre formas de vida (sobre cómo vivir juntos en un universo que postula toda separación como necesaria y toda comunidad como insostenible)» (Link 2009).

Sin necesidad de probar un vínculo directo o genético entre las teorías de Foucault y las novelas de Puig —pues, como ya confirmó Logie, no disponemos de datos objetivos que certifiquen la influencia del uno en el otro (2001: 187)— queda claro que la obra narrativa de este último recoge y pone en práctica muchos de los planteamientos de aquel, del mismo modo que la sociedad de control se materializa en *keres cojer?* = *guan tu fak*. Para Deleuze, todos los centros de encierro atraviesan una crisis generalizada que vaticina su sustitución, a corto o medio plazo, por nuevas fuerzas que aún siguen perfilándose, pero cuya confirmación es inminente. Estos nuevos mecanismos de control, aclara el filósofo, no serán necesariamente más duros ni más liberadores, tan solo serán distintos y exigirán del sujeto y de la comunidad nuevas formas y estrategias de resistencia (1996: 278-279).

En Puig —aunque en realidad, esto sucede desde el mismo comienzo de la literatura—, la familia aparece ya como una institución en crisis, hasta tal punto que se propone su sustitución por nuevas formas de comunidad, como en *Cae la noche tropical*. Sin embargo, en *La asesina de Lady Di*, esta crisis alcanza cotas esperpénticas, como en la escena en la que la madre de Esperanza, tras sorprenderla haciéndole una felación a su novio (de la madre), la obliga a bajar las escaleras de rodillas, la golpea con un florero y la insulta, al tiempo que la niña se defiende a sopapos (13). En *keres cojer?* = *guan tu fak* se da un paso más, ya que ambos personajes aparecen completamente desarraigados. Otro vacío significativo es el de la escuela, cuya crisis se manifiesta a través de las carencias expresivas y las faltas de ortografía de las protagonistas.

Otro de los síntomas de este proceso es la sustitución de la fábrica por la empresa: «La fábrica era un cuerpo cuyas fuerzas interiores debían alcanzar un punto de equilibrio, lo más alto posible para la producción, lo más bajo posible para los salarios; en una sociedad de control, la fábrica es sustituida por la empresa, y la empresa es un alma, es etérea» (Deleuze 1996: 279-280). La fábrica en Puig era la institución que ordenaba los tiempos de Raba y reconfiguraba su cuerpo o, dicho en términos marxistas,

la que la oprimía y alienaba. La empresa en López es la que enmarca las conversaciones de los personajes y posibilita tanto su comunicación como sus actos de información. Los *emails* que se escriben aparecen bajo la cabecera Hotmail®, los chats transcurren bajo la rúbrica kilombo.com, EL CHAT MÁS GUAY DEL PARAGUAY, y cada entrada de sus conversaciones en Messenger, en lugar de venir precedida por la convención del guion que imperaba en Puig, aparece tras su identificador (vanessavip969@hotmail.com o un ruthyta131@hotmail.com), en los que al nombre de pila lo sigue el de la empresa en forma de apellido.

Igualmente, los recortes de periódico vienen acompañados de publicidad de *sex shops*, de técnicas para lograr la erección o de productos insecticidas. Estos anuncios son el ruido que acompaña a la comunicación originaria (la noticia) pero también los posibilitadores de dicha comunicación, puesto que sin publicidad, dicha revista o periódico no existiría, del mismo modo que la comunicación escrita en tiempo real no sería posible sin la empresa que oferta dicho servicio. Esto también ocurría en las conversaciones telefónicas que mantenían los personajes del autor de *Cae la noche tropical*, la diferencia entre ambos sistemas es que, donde antes la empresa posibilitadora quedaba arrinconada en la factura, ahora su nombre y su logo se expanden por la página/pantalla y se solapan al sujeto, fagocitando una parte de su identidad. No se trata aquí exactamente de la misma lógica del *name dropping* que operaba en Puig o en Fuguet, ya que las marcas no aparecen mencionadas en el discurso de los personajes, como parte de sus deseos o de su rutina, sino que forman parte más bien del canal comunicativo, esto es, no son la carne de la novela, sino una suerte de fuerza, efectivamente, etérea que enmarca y posibilita la enunciación.

Las sociedades disciplinarias combinan la identificación del individuo con su inserción dentro de la masa, para lograr esto último este se requiere de un número o marca que lo distinga. Este procedimiento se vuelve muy presente en Puig (Molina es el procesado 3.018 y habita la celda 7, el cíborg de *Pubis angelical* se llama W218, además los informes, currículos y otras técnicas identificativas) y en López. No obstante, este último añade otro mecanismo acorde con las nuevas fuerzas de poder: «En las sociedades de control, lo esencial ya no es una marca ni un número, sino una cifra: la cifra es una contraseña [mot de passe] (...) que marca o prohíbe el acceso a la información» (Deleuze 1996: 281). Las contraseñas son pues el modo que Vanessa tiene

de acceder a sus distintas identidades cibernéticas, según si desea consultar su correo o visitar los chats donde, bajo distintos *nicknames*, busca clientes.

Y he aquí otro indicador del cambio: las transformaciones en las máquinas, aparatos que, a través de sus formas y sus modos de uso, expresan las características de la sociedad que las emplea. Mientras que el sistema disciplinario empleaba máquinas energéticas, el de control actúa mediante máquinas informáticas; esta sustitución, advierte Deleuze, no es solamente una evolución tecnológica, «es una profunda mutación del capitalismo» (282). Internet es el principal medio de comunicación que poseen Vanessa y Ruth; este se adapta a sus necesidades de inmediatez, desplazamiento y condiciones económicas, al tiempo que les permite, como apuntaba, jugar con la multiplicidad identitaria.

Sin embargo, los correos electrónicos y los chats son información que almacenan las empresas y que pueden ser registrables y controlables, con lo que sus actividades delictivas pueden ser más fácilmente descubiertas. Ya no hace falta estar encerrado para ser controlado. Conscientes de ello, ambas tratan de ser elusivas e, incluso, elaboran un código secreto para comunicarse. La clave final para desentrañar el episodio fundamental de *keres cojer? = guan tu fak* aparece en este código, lo cual da la medida de hasta qué punto la novela tematiza el conflicto entre las nuevas fuerzas de poder y los modos de resistencia. Así como en Puig las estrategias de superar los encierros y crear comunidad —carta, diálogo, fantasía— son las que estructuran las novelas hasta convertirse en su forma, en la novela de López son los mecanismos de control los que lo hacen, pues el libro que el lector maneja perfectamente podría ser la documentación para la instrucción de un juicio contra Vanessa y Ruth. Con este recurso, el autor se incardina en el centro del debate actual en torno a la cultura, la sociabilización y las fuerzas de poder que concitan las nuevas tecnologías.

6.2.4. Religión versus cultura de masas

La única vez que aparece mencionado Dios en *keres cojer? = guan tu fak* es Ruth quien lo trae a colación, en la frase «dios no permita» (22), después de que Vanessa le cuente que si no se realiza el implante de silicona en la segunda teta antes de seis meses,

se le puede descompensar el tórax, es decir, que la máxima instancia divina es convocada únicamente para que interceda en contra de las posibles consecuencias negativas de una operación de cirugía estética. La aplicación de lo sagrado al contexto que, *a priori*, más ajeno podría resultarle, esto es, la belleza física y la apariencia, da una idea de la inversión que pretende López.

Sin embargo, la novela que verdaderamente pone en práctica esta operación es *La asesina de Lady Di*. Allí se mantiene el paradigma que une a los autores analizados hasta ahora. En esta obra se conserva un espacio para la fe y la divinidad, con el importante matiz de que esta ya no pertenecerá al mundo de las religiones tradicionales, sino que son los medios de comunicación masivos quienes imbuyen de un aura sacra a las nuevas deidades. Al comienzo de la novela tiene lugar una escena fundacional para dicha sustitución: tras ser sorprendida por su madre durante la felación, y apaleada posteriormente, Esperanza reza un padrenuestro que la ayude a salvarse. Tras la oración, vuelve el miedo al ver que la mucama también ha salido herida de la reyerta: «Me sentía acorralada y al borde del abismo, y entonces... Amén, lo vi a él, sonriendo en la tapa del CD “Ricky Martin! como si el mundo no hubiera cambiado. Lo besé y listo» (15). Justo en el momento en el que el rezo no cumple su función sanadora para el espíritu y la confianza en el predominio del bien, se produce la revelación, con la salvedad de que aquí la iluminación viene en forma de imagen pop. Esta aparece introducida por el término «Amén» que ya anuncia la lectura en clave religiosa que Esperanza hará del cantante. Para terminar de asemejar la escena a un ritual devoto, lo besa cual estampilla de Jesucristo. «Al cielo de la religión se le sobrepone el cielo de las “estrellas” televisivas y, de este modo, la cara de Ricky Martin, en primer plano, sobre una pantalla gigante, se asimila en dos ocasiones a la de un dios» (Carricaburo 2008: 120).

La figura del cantante se convierte en la guía espiritual (y física) de una Esperanza que peregrinará y hará los sacrificios que sean necesarios para lograr que ocurra el auténtico milagro: llegar a él y tener un hijo suyo. Ahí radica una de las principales diferencias de Ricky Martin con respecto a otros dioses: en que él es un dios carnal. Pero, en lo demás, el proceso de acercamiento a la divinidad que experimenta Esperanza no difiere en exceso de otros éxtasis místicos: su manera de acceder a él pasa por obtener un don sobrenatural (en su caso, matar a estrellas a distancia) y, sobre todo, por dejar de vivir en sí. Será precisamente su éxtasis el que la conduzca a la muerte, sino es

que debe morir como peaje para acceder al éxtasis; ambas vías se confunden. No debe olvidarse, en ningún caso, que la de Esperanza, a pesar de los instintos carnales que despliega a lo largo de la novela, es una voz inmaterial, espiritual y hasta diríase que eterna.

La sustitución de la divinidad se completa con el reemplazo del libro sagrado. En un pasaje, Esperanza le pregunta a la madre de Gloria si es pecado dejarse tocar el sexo y, aclara, lo pregunta porque es mujer «y no quiero encolerizar a nadie y menos a Dios» (100). Poco después, Gloria le informa de que la felación no sería pecado, pero sí permitir que el varón eyaculase sobre ella. Esperanza le dice que cómo lo sabe: «“Lo leí en la Biblia”, me contestó ella, y le creí porque tenía cara de no mentir» (101). De la conversación se puede inferir el conocimiento que las dos amigas tienen del texto y, en general, de la doctrina católica. Más adelante, la narradora añade: «Y ahí se terminó la conversación, porque yo no tenía ningún comentario para hacer sobre la Biblia. Además con Dios no me quería meter» (101). Como revela esta frase, su ignorancia respecto al tema no debe ser entendida como una falta de respeto, sino sencillamente eso, como ignorancia. Esta se explica, entre otras cosas, porque Esperanza ya tiene un libro sagrado propio que está más acorde con su mundo inmediato, con sus intereses y con sus necesidades. Se trata del cuaderno Éxito en el que apunta las frases de sus divinidades: ahí se encuentran las máximas que repite como salmos.

A las dos sustituciones ya enunciadas hay que sumar la reconversión de la iglesia en discoteca. Ramón, el que será el novio de Esperanza, da un concierto en la Iglesia de Cristo, en el que interpreta canciones sacras. Cada vez que él canta «Aleluya», la multitud le responde «Estamos en el camino de la salvación». Hasta aquí podría ser una ceremonia más o menos convencional, pero varios detalles hacen que el acto se aleje cada vez más de la liturgia ortodoxa para identificarse con un espectáculo *mainstream*. Tras el cantante, brilla un cartel luminoso que reza «La gloria del Señor bajará los brazos sobre nuestra esperanza». La protagonista va vestida con «mini de cuero negro y tanga» (90). La escena deriva en un vodevil, en el que la madre de Gloria invoca a Dios y anuncia la muerte de Satanás, mientras Esperanza y Ramón se besan hasta que a este se le escapa el miembro del pantalón. La secuencia presenta las dos fuerzas que, dentro del universo de López, se presentan a la batalla para redefinir la religión: una, como ya se dijo, es el espectáculo; la otra, el erotismo.

El primero de estos vectores atañe incluso a las generaciones precedentes. La abuela de Gloria trató de justificar un milagro reuniendo los seis requisitos solicitados, pero cuando ya los tenía, «la conferencia episcopal agregó uno nuevo, le rebotaron el milagro y su corazón no lo pudo soportar» (49). En efecto, determinadas instituciones eclesiásticas, tales como Le Bureau des Constatations Médicales y Le Comité Médical International, tienen como propósito el analizar y cribar lo que verdaderamente es un milagro de lo que tan solo aparenta serlo y, para ello, establecen una serie de criterios y requisitos. El modo cómico en el que López lo inserta en su novela pone de relieve la deriva que ha tomado la supuesta espiritualidad del tema y cómo ha acabado siendo pasto de la lógica espectacularizante que impera, capaz de reducirlo todo a listas y *rankings*.

La segunda fuerza se funde con la religión de una manera sorprendentemente fluida a través de coincidencias, reinterpretaciones y, sobre todo, del espíritu libidinoso de varios personajes, que absorbe los pocos reparos morales que pudieran aparecer. El momento en el que Esperanza ayuda a Ricky Martin a recuperar la conciencia posee una fuerte carga erótica: el cantante está transpirando y ella le abre la camisa; entonces descubre una medallita de la virgen de Lourdes idéntica a la suya (115). En ningún modo la religión hace su aparición en escena para despertar la culpa por las bajas pasiones que la joven experimenta, antes bien, lo hace bajo la forma de un fetiche pop que justifica aún más su deseo. Hasta tal punto llega el sincretismo delirante de Esperanza que, cuando el artista despierta, ella, dando por hecho que estarán juntos para siempre, afirma que él «tenía los mismos ojos del Jesús que había en el Templo de la Eucaristía» (116). La figura de Ricky Martin aglutina así la carnalidad lúbrica propia de una *pop star* con el aura espiritual de la divinidad.

Hay otra escena relevante en este sentido. Benito, el novio de la madre, y Esperanza están sentados en el sofá viendo *Señora*, la telenovela, cuando empiezan sus escarceos sexuales. En ese momento aparecen los reparos católicos de la joven, que pregunta si lo que hacen no es pecado. El hombre le responde que el pecado reside únicamente en la penetración, no en el resto de juegos (96). La explicación *ad hoc* los deja satisfechos a ambos y reanudan sus prácticas. La secuencia inscribe el acto erótico en el marco de la cultura de masas, específicamente del culebrón, ya que, en varios momentos, Esperanza intercala los fotogramas de la telenovela con la descripción de los movimientos de

Benito. El visionado de la serie y el acto sexual se solidarizan hasta tal punto que la narradora llega a afirmar: «Me mojé por primera vez mirando cómo empezaba “Señora” (95). La identificación apoya la reivindicación del carácter lúdico de la cultura *mainstream* que se lleva a cabo en *La asesina de Lady Di*, al asimilar el uso del suspense y el lento desvelamiento de la intriga que practican los culebrones, para enganchar al espectador, con la lógica del *striptease* y los juegos de calentamiento sexual. Ambos procesos buscan la dosificación del placer como mecanismo de fidelización del sujeto. En el otro polo, la religión vendría a censurar este tipo de prácticas por frívolas y viciosas, de no ser porque los personajes tienen ya el hábito de reinterpretarla a su antojo.

Es la misma oposición que recoge Puig en *Pubis angelical*: Ana es una mujer con conciencia de la lucha de género y una visión progresista de su sexualidad, de ahí que se escandalice cuando Pozzi defiende su idea de recuperar las raíces argentinas «de país católico sano» y lo califique como un «puritano horrible» (100). Ana, en cambio, opta por una visión más hollywoodiense de la vida, como prueba su fantasía a semejanza de la biografía de la actriz Hedy Lamarr. La cultura de masas se toma así su revancha sobre la proscripción ancestral que ha sufrido a manos de las autoridades eclesiásticas, quienes tradicionalmente han visto en ella un foco de indecencia.

Lo llamativo de los autores aquí recogidos es que, a pesar de que sus presupuestos están en los antípodas de la espiritualidad, rara vez lo obvian: si no existe un afuera para el espectáculo, tampoco lo existe para la religión. Al contrario, su trabajo va en la dirección de señalar, analizar e hipertrofiar los vínculos existentes entre ambos campos. El catolicismo ha sido una doctrina especialmente dotada para crear una iconografía y desarrollar una puesta en escena apabullante en torno a su divinidad. De ningún modo estos escritores, interesados en los fenómenos de masas, parecen dispuestos a renunciar a este arsenal *mainstream*. Su intención es apropiárselo, sustituir su carga culposa por (el afán de) un espíritu erótico y hedonista, aligerar la densidad de los textos sacros con la cháchara frívola de un *talk show*, remozar sus pasiones dolientes en amores de culebrón y despejar los claroscuros barrocos con focos delirantes de un *late night*.

6.3. Tecnología

6.3.1. Intradiegética: homo technologicus

Al contrario que en la obra de Fuguet, el uso que los personajes hacen de la tecnología en *keres cojer?* = *guan tu fak* no justifica su catalogación como cíborgs, puesto que en ellos la naturaleza de este vínculo no pasa tanto por el acoplamiento de procesos mentales y físicos a procedimientos tecnológicos, como por el influjo de esos últimos en su concepción de la intimidad y en los modos de gestionarla; es decir, el vínculo, aunque estrecho y profundo, se mantiene en un plano más cultural que biológico.

Como ya se apuntaba en 4.1.1., debe desterrarse la percepción de las tecnologías como nuevos medios que permiten acometer de manera más eficaz los mismos fines de siempre: «Nuevas tecnologías implican nuevas percepciones. Al tiempo que creamos herramientas, nos recreamos a nosotros mismos a su imagen» (Yehya 2001: 25). El correo electrónico supuso una síntesis entre el teléfono y la correspondencia epistolar, al tiempo que dejaba al fax prácticamente sin usos y multiplicaba la velocidad de la comunicación, así como el número de contactos al que se tiene acceso. Acto seguido se popularizaron los chats que pronto mutaron en sistemas de mensajería instantánea como MSN o Yahoo Messenger. Vanessa y Ruth son usuarias de ambos, pero este término, «usuario», opaca la doble dirección que cobra la acción: al tiempo que ellas, con el uso, modifican la aplicación, esta también las modifica a ellas en sus formas de comunicación. La pregunta entonces es: «¿De qué manera estas transformaciones contextuales afectan los procesos mediante los cuales se llega a ser lo que se es?» (Sibilia 2008: 19).

La inmediatez es uno de los logros de los nuevos sistemas comunicativos cuya impronta se ha hecho notar. El lingüístico será uno de los planos al que más afecte. Como ya se ha apuntado anteriormente, López adopta en su escritura las convenciones de los mensajes cibernéticos, siguiendo así un sistema taquigráfico en el cual la fonología prima sobre la ortografía. Esta, además, se supedita a la velocidad de escritura y a la necesidad de otorgarle fluidez a la comunicación. Atrás queda el tiempo en el que Juan Carlos en *Boquitas pintadas* le entregaba sus cartas ya escritas a un profesor del

sanatorio para que le corrigiera las faltas de ortografía o, incluso, en una ocasión, con pretensiones de que la rehiciera, para que fuera «una carta de amor muy bien escrita» (117). El joven, que pretende ganarse el corazón de su enamorada, en un primer momento aspira a hacerlo a través de la tradición letrada, imbuyéndose de un lenguaje culto, variado y ajeno. Sin embargo, cuando el profesor le presenta su propuesta de componer una misiva comparando a la muchacha con el Leteo —río mitológico que remite, entre muchas otras obras, a la *Divina Comedia* de Dante— Juan Carlos descarta la idea por considerarla muy «novelera». Aquella letra escrita, la de las epístolas, permite reposo y corrección, además de ser un medio que constituye en sí mismo un género literario de resonancias cultas. Todo ello ha construido el aura de literariedad de la carta, lo cual, para Juan Carlos significa artificio en tanto que signo opuesto a veracidad. La construcción discursiva del sentimiento, lejos de ser entendida en términos de exploración, profundidad o rigor, se percibe como distancia y falseamiento.

Es en esta línea de explotación de la sentimentalidad que el chat y el *email* vienen a colmar (y a radicalizar) el afán de veracidad e inmediatez de los interlocutores: «Internet produce un lenguaje utilitario que le es específico, vinculado con un principio operativo, la velocidad, que altera la gramática, la ortografía y el vocabulario. En su uso cotidiano, en el aura de la inmediatez en la que internet nos sitúa respecto de la escritura, esta parece no tener el tiempo para la reflexión crítica de sí» (Palmeiro 2011: 293). El tiempo y el espacio de esa reflexión, añade la autora, es lo que componen lo literario, una amenaza para la espontaneidad y la verdad, tal como las conciben la mayoría de personajes de Puig y López.

Dentro del desplazamiento de lo analítico a lo sintético que viene protagonizando la escritura, la aparición de los emoticonos constituye todo un hito. Estos se presentan con diversos vínculos respecto del lenguaje escrito: pueden ser intensificadores, cuando Vanessa escribe «felis cumple» (53) y coloca al lado una tarta; sustitutivos, cuando Ruth expresa sorpresa con tres caritas con la boca abierta (19) o descodificadores, cuando, por ejemplo, una cara guiñando el ojo denota que la frase es irónica o que debe ser leída en clave de humor (18). La escritura establece así una ligadura con la imagen mucho mayor que la que mantenía hasta la fecha, a través de la idea de ilustración.

Por otro lado, en *keres cojer?* = *guan tu fak* Vanessa escribe cosas como «vos ya sabws yo estoy on line las 24 horas». Salvo algún caso en el que se apoderan de la frase

hasta volverla irreconocible, las erratas expresan aquí la voluntad de la escritura de sacrificar la corrección y el rigor en virtud de la aspiración de ser «comentario permanente, simultáneo, de la vivencia» (Palmeiro 2011: 293). Ligada a la velocidad, aparece la cuestión de la densidad: al despojarse de una temporalidad lenta, ligada a los interiores y la profundidad, la escritura parece perder la necesidad de ser trascendente, reflexiva y sesuda y se vuelve más flexible para explorar la banalidad de lo cotidiano. Este fenómeno forma parte de lo que algunos han definido como la «tercera ruptura» en la historia de la lectura. Así lo explica Paula Sibilía:

La primera de esas rupturas habría ocurrido a mediados del siglo XV, en virtud de la invención de la imprenta, que alteró las formas de elaborar libros y multiplicó su reproducción, un proceso que derivó en el surgimiento de la lectura silenciosa. El segundo corte habría ocurrido a mediados del siglo XVIII, con la transformación del lector intensivo en extensivo: mientras el primero leía y releía un *corpus* limitado de textos, el segundo pasó a tener una creciente diversidad de libros a su disposición. Ahora estaríamos ingresando en otra era: la tercera, ligada a las computadoras e Internet. (2008: 44)

Esta breve crónica de los cambios de paradigma puede servir para tranquilizar al pensamiento apocalíptico. La transformación que tuvo lugar en el siglo XVIII ya supuso un sacrificio de la profundidad en beneficio de la extensión cuantitativa. Ahora la escritura (y, por lo tanto, la lectura) no deja de extenderse en varias direcciones: por un lado, en la cuestión de la autoría (los blogs son fábricas de escritores *amateurs*) y, por otro, en su alcance, ya que actualmente aspira a registrar, documentar y satirizar cada instante del presente. También a saturarlo y suturarlo. Vanessa y Ruth llenan con la escritura cada segundo para evitar el vacío y suturan las brechas para que no entre la angustia, en una comunicación que viene a ser reflejo de cierta sensibilidad contemporánea: «Esa sensación de que vivimos en un presente inflado, congelado, omnipresente y constantemente presentificado, promueve la vivencia del instante y conspira contra las tentativas de darle sentido a la duración» (Sibilía 2008: 143).

La sintaxis de Ruth y Vanessa (la de sus frases, pero también la de sus conversaciones) es yuxtapositiva: los temas y las informaciones se suman unos a otros, solapándose, sin atisbos de jerarquía. Una lógica comunicativa que responde a la lógica de la actualización permanente de internet. Esta dinámica alcanza su apogeo en el pasaje en el que el toro aparece en casa de Vanessa con dos disparos en el estómago. Ella debe extraerle las balas, pero, mientras lo hace, le pide a su amiga «vos seguime hablando que puedo ver la pantalla no me dejes sola» (108). La escritura, que no en vano el

personaje confunde con el habla, se convierte en la manera de hacerse presente. En sentido contrario al de la saturación, se da la sutura. A la velocidad comunicativa que circulan, su escritura bien puede cubrir una función opuesta a la revelación y el análisis y así, cada vez que su amiga toca un tema delicado, Vanessa, sin necesidad de dar más explicaciones, cierra esa brecha: «No preguntes tanto Ruth y mejor al toro ni lo nombres» (251).

En cualquier caso, lo que no es una opción es el silencio, como no lo era para Ramírez en *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, ni para Nidia y Luci en *Cae la noche tropical*, ni para Molina en *El beso de la mujer araña*. Sin embargo, cuando la escritura debe dilatarse *ad infinitum*, se encuentra con el problema del contenido, de ahí que se produzca una fricción de intensidades entre la tensión límite que experimenta Vanessa y las cosas que le cuenta Ruth (que el hijo mayor de su amiga Irma se quiere volver de Miami, que las golondrinas han cambiado sus trayectos migratorios, que se ha comprado una Epilady a mitad de precio). Este desnivel pone de relieve la que ya era una de las máximas de la narrativa puigiana: el chisme posee poderes curativos.

No obstante, en este sentido, hay diferencias sustanciales entre los personajes de Puig y los de López. Ambos grupos se encuentran en distintos puntos del recorrido, aunque forman parte de una misma trayectoria, la que va del «*homo psico-lógico* de la sociedad industrial hacia el *homo tecno-lógico* del capitalismo informatizado» (Sibilia 2006: 141). Aunque las criaturas del autor de *Pubis angelical* viven volcadas hacia el exterior, hacia ese tejido hecho de ficciones puras y de vidas ajenas ficcionadas, en ellas la introspección y la psicología tienen aún cabida (piénsese, por ejemplo, en Gladys y Leo, de *The Buenos Aires affair*, la novela que más trata el psicoanálisis). En *keres cojer?* = *guan tu fak*, en cambio, el inconsciente y la interioridad parecen no tener cabida y «el pasado ya no abre sus orificios secretos para que se lo explore por medio de la vieja técnica de la retrospección» (Sibilia 2006: 141). Los personajes se construyen hacia fuera, de acuerdo a las nuevas formas autobiográficas de Internet, proyectándose sobre la superficie de la pantalla en múltiples ventanas y diversas identidades —en el chat Ruth se convierte Bbargencalen (sic.) y Vanessa en Traviesamal o Lobacaliente—.

En esta nueva realidad, la conectividad es la única manera de ser visto. De ahí que cobre especial dureza el aviso que lanza el servidor informando a Ruth de que su mensaje «siempre lo hago me dejas preocupada» (259) no pudo ser enviado, porque

Vanessa ya ha abandonado el programa. Sus palabras se pierden y reverberan como el eco, revelando así el vacío a su alrededor. Ambos personajes son ejemplos perfectos de lo que empieza a conocerse como sociabilidad líquida y personalidades alterdirigidas (ya no introdirigidas), dado que son construcciones realizadas a partir de la mirada del otro. Otra vez, la lógica del movimiento parece seguir siendo la misma que la de aquella segunda ruptura en la historia de la lectura: menor profundidad, mayor diversificación.

La tecnología, aquí reducida a los medios de comunicación que proporciona, tiende pues los puentes para una serie de continuidades y sucesiones temporales entre Puig y López, poniéndose de manifiesto en ambos casos (aunque con carácter mucho más marcado en el segundo) su carácter performativo sobre los personajes, supuestos usuarios. «Mientras Puig representaba las voces medias y populares de su Villegas natal (...), López muestra el proceso de su construcción con materiales que vienen simultáneamente de la escritura (el chat, el Messenger, el *email*) en tanto que simulacro de la oralidad» (Fernández 2007: 24). Unos hablan como si escribieran (los diarios de *La traición de Rita Hayworth*, las cartas de *Boquitas pintadas*), otros escriben como si hablaran. El matiz es significativo.

Como vimos en 4.4.1., el teléfono modela y ordena el tiempo de la vida de Silvia, la vecina de *Cae la noche tropical*. Algo parecido se puede decir de los chats, y del mismo teléfono, en *keres cojer?* = *guan tu fak*. Una llamada que se produce repetidas veces sin que nadie conteste al otro lado interrumpe e inquieta a Vanessa. En su universo, donde los medios de comunicación sirven para verbalizarlo todo, registrar su rutina, revelar su cuerpo y explicitar el sexo, el silencio se convierte en un destabilizador que cobra la forma de la amenaza. Nuevamente, son los propios medios los que desarrollan códigos, que los *usuarios* deben interpretar. Sin embargo, los personajes de Puig, apegados todavía a la oralidad de la conversación, logran marcar ellos mismos la temporalidad a través de su voz. En López, sin embargo,

al no estar la voz en juego (porque, insisto, no se re-presenta ni una charla cara a cara, ni una distancia epistolar), la altura o la caída de la confianza o la intimidad dependerá de la base material y tecnológica. Así, los «secretos» se sintetizan, de acuerdo a la velocidad que exige el canal, anulándose el tiempo de la espera en el que la carta extendía su sentido a la vez que aumentaba las expectativas. Mientras la voz simula la letra y la letra la oralidad, los usuarios se constituyen como sujetos conscientes de la virtualidad de sus palabras que sin embargo generan sus efectos. Así, la escritura electrónica ficcionaliza la simultaneidad de una economía discursiva que intercambia sus enunciados.

Keres cojer? se escribe rápido, como si yendo directamente al grano, se jugara con la posibilidad de terminar con la teleología sin fin de una cultura moderna, tal como Simmel la veía. (Fernández 2007)

Estas diferencias, propias del lapso histórico (y tecnológico) que va entre unos personajes y otros, no modifican lo que los mantiene unidos: la empresa (utópica) de alcanzar un simulacro lingüístico que acerque la realidad y desborde el tiempo.

6.3.2. Extradiegética

Acefalía narrativa

Como en alguna de las novelas de Alberto Fuguet, *keres cojer?* = *guan tu fak* está articulada como un montaje de diversos materiales, en su caso, provenientes de chats, *emails*, periódicos, revistas, expedientes judiciales, grabaciones de conversaciones, un autógrafo, fotos, informes de seguimientos policiales, programas de televisión, *webcams* y una película (estos últimos en la prolongación de la novela en la página web de Interzona). En ningún momento hay rastros del compilador, montador o editor del conjunto, ocupando así «un territorio legítimo desde Puig» (Palmeiro 2011: 291). Aprovechando esa ausencia, se deslizan algunos guiños en forma de autoficción. Alejandro López aparece con su verdadero correo electrónico y su número del documento de identidad, se muestran fotos suyas y, además, el director de cine que quiere trabajar con Vanessa lleva su nombre. En alguna ocasión las protagonistas hablan de él en términos despectivos, ya que su obra les resulta críptica (2005: 243). Se trata del único autor, como tal, que aparece en la novela y su producción no resulta apta para el público, de donde se puede inferir una carga crítica por parte de López contra la categoría de *auteur* y la concepción de alta cultura en términos de opacidad intelectual.

El juego de la autoficción se prolonga también en otro sentido. El agente encubierto del Servicio de Inteligencia del Estado, encargado de transcribir las pruebas para el juicio contra Ruth, así como de realizar el seguimiento a Toro, firma un informe como C.Pol (91) —López al revés— y otro como A.C.Pol (123). Se despliega así una red de significados entre el informante infiltrado, el apellido Pol que remite inevitablemente a «policía» y el anagrama del nombre del autor, que queda así denunciado como

autoridad, mucho antes que aclamado como creador. Esto vendría a apoyar la tesis de que la novela puede ser leída como la documentación aportada para la instrucción de cualquiera de los delitos que, por separado, han cometido Ruth y Vanessa.

En la sociedad de control, donde los propios sujetos contribuyen a dejar rastros en internet de cada uno de sus pasos, el poder no tiene necesidad de materializarse y hacerse visible para ejecutar sus normas. Al contrario, parece sentirse más cómodo que nunca en la sombra. Deleuze explica que Kafka se hallaba a caballo entre la sociedad disciplinaria y el nuevo modelo. *El proceso* (1925) describe «la *absolución aparente* (entre dos encierros)», típica de la primera, y «el *aplazamiento ilimitado* (en continua variación)» (2011: 281), propio del segundo. Palmeiro habla de la sustitución de la figura del narrador por la de un «editor silencioso» y ahí se interroga: «La pregunta es entonces cómo ordenar, o qué recorrido hacer, a partir de la serie de fragmentos de escritura que constituyen nuestra contemporaneidad» (2011: 291). Una posible respuesta (porque caben muchas otras) reside en ese «*aplazamiento ilimitado*» enunciado por Deleuze, como lugar que habitaría el poder.

Salvo en *La traición de Rita Hayworth*, las novelas de Puig que utilizan esta técnica de montaje de manera más manifiesta (*Boquitas pintadas* y *The Buenos Aires affair*) incluyen siempre un informe policial o judicial que revela la existencia de una investigación. Además, tanto en *El beso de la mujer araña*, como en *Pubis angelical*, los mecanismos de control estatales ocupan un lugar importante. Y será en *Maldición eterna a quien lea estas páginas* donde estos se vuelvan finalmente invisibles, hasta el punto de que sea imposible discernir si son presencia o tan solo el fantasma que ha pasado de habitar la sombra a inocularse en el inconsciente del personaje, que a cada paso se cree perseguido.

El paso a la sociedad que retrata López es el que va de un contexto políticamente muy marcado, donde las agrupaciones políticas y el activismo clandestino de algunos personajes signan su destino, a la desideologización y a la sustitución de la política por la economía. No hay en *keres cojer?* = *guan tu fak* rastro de aquella. La única manera que la historia tiene de manifestarse es a través de la crisis económica que azotó a Argentina a partir de 2001 y que se menciona como la responsable de que Vanessa no pueda costearse su segundo implante en el pecho. Sin una encrucijada política específica, las protagonistas subestiman la capacidad de investigar de las autoridades.

De hecho, sin saberlo, ellas mismas dejan huellas y registros de sus conversaciones o actividades. Incluso la emisión de un programa televisivo, que esconde bajo su pátina de reportaje de investigación, su espíritu de entretenimiento sensacionalista, es reabsorbido como prueba procesal contra Ruth. A parte de esta, la acefalía narrativa de la novela trabaja también en otras direcciones más intrínsecamente literarias. Como apunta Palmeiro, la obra puede ser leída como «una reflexión sobre cómo se configuran los lenguajes digitales, y cómo articularlos en una confección literaria interrogando la capacidad de la literatura para captar y refuncionalizar ese estado de la lengua. Así, el texto trabaja el problema de la traductibilidad específica (un modo particular de apropiación) de los diferentes lenguajes en la era de la globalización» (2011: 296).

El mismo título de la novela de López ironiza sobre lo que, no en vano, fue una de las obsesiones de Puig: la fiabilidad de la traducción. No es de extrañar que dos autores que trabajan de manera minuciosa el registro de la voz y la escritura, creando ilusiones de transcripción mecánica, presenten reflexiones al respecto a través de sus trabajos. En el caso de López, a través de un diccionario *sui generis* que revela los desfases entre dos sistemas políticos, económicos y culturales —la Argentina y los Estados Unidos de principios del milenio— justo cuando la ficción de la paridad dólar-peso se derrumbó como un castillo de papel. En el de Puig, a través de la reescritura de pasajes, citas y títulos para la traducción de sus novelas o, de manera más integral, al traducir él mismo al español obras escritas originalmente en inglés y portugués. Ese desplazamiento de la propia lengua y, por lo tanto, de la propia cultura revela un proceso de extranjerización de sí que, de algún modo, le permitió al escritor explorar su escritura como si no fuera suya, como si no hubiera autor.

En esa operación de adoptar los lenguajes impropios (y aquí el término debe ser leído de forma ambigua), continuada con la labor de flexibilizar el concepto de lo literario, es donde aparece una de las líneas de filiación más evidentes entre el trabajo de los dos escritores.

La página pantalla

En este apartado, el procedimiento que en Alberto Fuguet asomaba como mera tentativa aparece completamente consolidado en *keres cojer?* = *guan tu fak*. En ella, la página se disfraza de pantalla para presentar la interfaz de distintas aplicaciones y páginas web (aunque también de pódit, informes, etcétera), y ello de manera aún más minuciosa que en el caso del autor chileno, ya que aquí se recoge también el ruido comunicativo propio de estos sitios, con *banners* e iconos variados.

Para abordar la cuestión del simulacro en López, Norma Carricaburo parte del análisis comparativo que Sherry Turkle⁸³ hace de la estética de IBM y de la de Macintosh:

Mientras que IBM invitaba a disfrutar de la complejidad que ofrecía, pero prometía acceso a la simplicidad local, Macintosh, en cambio, proponía disfrutar de la complejidad global y que el usuario se despreocupase de todo lo demás. Para los efectos de la estética moderna, la transparencia se muestra, en el dominio del mundo computacional, con el conocimiento del sistema operativo. Para los que se inclinan por la estética posmoderna de Macintosh, la transparencia parecería radicar en la facilidad de visualizar en la pantalla los iconos y desplazarse por la superficie con el *mouse*, sin tener en cuenta que, en realidad, esta transparencia la produce un simulador que se interpone entre el usuario y el lenguaje de la máquina, y crea una estética de la opacidad. En ella, a través de los dibujos de la pantalla, el ordenador se convierte en un escritorio virtual al cual se trasladan con iconos los elementos propios de un escritorio real (carpetas, solapas, bandejas, archivos, tijeras, pegamento, lápices, iluminadores, goma, papelera, etcétera). (2007)

Al extrapolar ambas estéticas al campo literario, la autora establece la polaridad transparencia-opacidad del texto en función de si este representa el mundo de un modo traslúcido, ofreciéndole al lector la sensación de encontrarse ante la realidad sin obstáculos textuales, o si, por el contrario, la escritura se presenta como artificio y, por lo tanto, la forma se impone en primer plano. Para explicarlo, recurre a la imagen de un cristal limpio (imperceptible) o sucio (distanciador), que recuerda a la que ya utilizara Ortega en *La deshumanización del arte* (1925). Tras el preámbulo, Norma Carricaburo concluye que en la novela de López «la opacidad es doble, pues a la decodificación de un lenguaje caprichoso se le suma la sensación de que el lector, en vez de abrir un libro, se asoma a la pantalla del monitor. Entre el lector y el libro aparece, entonces, un simulador, pero la simulación es inversa a la cibernética: ya no se trata de un ordenador

⁸³ Sherry Turkle: *La vida en la pantalla. La construcción de la identidad en la era de Internet*, Barcelona, Transición, 1997.

que simula elementos reales, sino de un libro que simula una realidad virtual, la del ordenador» (2007).

La analogía de Carricaburo, aunque quizás imperfecta, ilumina uno de los aspectos cruciales de la poética tanto de López como de Puig: una interfaz no exime de la complejidad del sistema operativo, tan solo la opaca. Ambos autores han apostado por una aparente transcripción literal de un universo (lo que sería el calco del simulador de escritorio de Macintosh, con iconos que reproducen elementos de la realidad), hecho que, a cada uno en su tiempo, los ha enfrentado a la acusación, por parte de la crítica, de no haber *creado* literatura. Sin embargo, su modo de escritura obliga al lector a una navegación activa si pretende ir más allá de la interfaz: rastreando juegos de palabras y redes de sentido bajo las erratas y fallos ortográficos de la escritura digital, indagando fechas en las barras de herramientas o en las cabeceras y descodificando los *nicknames*.

Respecto a la segunda opacidad que anuncia Carricaburo, no debe olvidarse —sin que esto necesariamente la desmienta— que es coyuntural, ya que el proyecto original de López era el de crear un programa de ordenador. Esto nos remite a uno de los problemas centrales en su representación de la tecnología. Palmeiro recupera, en este punto, la relación de la protagonista con su Polaroid en *La asesina de Lady Di*:

Esperanza reflexiona sobre el objeto máspreciado de su presente, una Polaroid, cuando aún no se habían popularizado las cámaras digitales, pero tal reflexión va dirigida a un público para el que las Polaroids son *vintage*: arcaico es lo pasado (de moda). Es en función de esos objetos “muertos” del pasado inmediato, manipulados y descriptos por una muerta adolescente, que la novela exhibe un estado de la técnica. (2011: 286)

Igual que esta novela, a pesar de tratar sobre la cultura pop contemporánea, apostaba por inscribirse en un cronotopo anacrónico respecto de su fecha de escritura real; *keres cojer* = *guan tu fak*, a pesar de su *carátula* de última tecnología, nace necesariamente envejecida. Al ritmo de los avances tecnológicos y de los cambios de inclinaciones de los usuarios, la novela retrata los chats y el Messenger cuando estos han cedido terreno ante las redes sociales y reproduce un formato de *email* cercano a la carta cuando aquel ya ha empezado a aproximarse a la mensajería instantánea y la conversación. La propia asimilación de la página y la pantalla, así como los vídeos colgados en la página de la editorial, resultan obsoletos cuando *ereaders* y tabletas comienzan a expandirse y a cambiar los modos de lectura.

Sin embargo, lo que le interesa a López no es inscribirse en la tradición de una visión de la tecnología sofisticada, eficaz y futurista —esto es, integrada—, si no, precisamente, retratar el estado de tecnificación de una Argentina en plena regresión, sin medios para hacer efectivo el proyecto de literatura hipermedia que él tenía en mente. La prensa que se reproduce es en papel y no digital —lo que significa que los personajes aún se encuentran en el estadio de informarse por este medio y utilizan internet únicamente para la comunicación— y Ruth debe conectarse desde cibercafés porque no dispone de otros medios. Cuando Vanessa le envía la foto de su pecho operado, esta posee una calidad ínfima; su amiga simula verla bien por agradarle, pero eso entorpece el diálogo entre ambas. La era de la inmediatez y la comunicación multimedia no termina de cumplir las expectativas puestas en ella y se ve lastrada, especialmente en los países que aún no están tan bien equipados, por las interferencias y las limitaciones.

En 2005, año de aparición de la novela, la página pantalla no puede ser ya una promesa de futuro, sino una visión crítica del estado de la técnica. Como afirma Sibilia, al pasar del clásico soporte de papel y tinta a la pantalla electrónica, no cambia solo el medio: también se transforma la subjetividad que se construye en esos géneros autobiográficos. Cambia precisamente aquel *yo* que narra, firma y protagoniza los relatos de sí. Cambia el autor, cambia el narrador, cambia el personaje (61). En consecuencia, López representa el punto intermedio en el que parece haberse quedado atrapado, incapaz de seguir contemplando la realidad y la escritura desde un estadio pretecnológico, pero incapaz tampoco de terminar de sumarse ni de celebrar la llegada de la era digital.

Una de las posibilidades que ofrece la asimilación de la página y la pantalla, y que el autor, en la medida en que su simulación se lo permite, se aventura a explorar, es la de la simultaneidad. Cuando la página imita al sistema de ventanas de los chats permite al lector observar al mismo tiempo dos conversaciones distintas. Las conversaciones paralelas son una de las formas en la que el *computer multitasking*⁸⁴ ha ido operando sobre el sujeto hasta abrirlo al *human multitasking*. En este estado transitorio que retrata López, el personaje de Ruth, aún no del todo familiarizada con este procedimiento, se equivoca y le lanza a Maduro un insulto que iba dirigido para Cañon21 (168). La utopía

⁸⁴ Este concepto hace referencia a la capacidad de los ordenadores para desarrollar varias acciones al mismo tiempo.

de las distintas identidades y ventanas se ve impedida por su necesaria convergencia en el sujeto físico que se esconde tras los *nicknames*. Algo similar le sucede a Vanessa cuando cambia su sobrenombre de Lobacaliente a Traviesamal (188). En ese momento está manteniendo sendas conversaciones con dos hombres. El primero, Soldado, reacciona favorablemente, mientras que Te parto se lanza a insultarla. El lector asiste en paralelo a las dos reacciones masculinas frente al mismo hecho, dos estímulos opuestos —el uno propio de una sociedad progresista en materia de género y el otro de carácter homófobo— que Vanessa recibe simultáneamente.

La representación escritural de la simultaneidad es una de las cuestiones que más ha inquietado a la vanguardia, precisamente por ser, tanto la escritura como la lectura, procesos anclados en la linealidad frente a la contemplación de la imagen, donde sí cabe el visionado en paralelo. Así pues, no es de extrañar que también Puig, precisamente en su faceta más vanguardista, explorara este territorio con las herramientas que tenía a su alcance. En su caso, destaca, por ejemplo, el fragmento en el que representa la dualidad pensamiento-palabra de Mabel y Pancho en *Boquitas pintadas*, durante su primera conversación (158-163). Aquí el autor reproduce a continuación de cada frase, en cursiva, el flujo de conciencia de los personajes. Igualmente, en el trayecto en autobús de Juan Carlos, donde sus pensamientos se alternan con las imágenes exteriores, Puig reproduce cierta simultaneidad a través de la yuxtaposición de procesos mentales que se solapan. No obstante, como ya apuntaba, estas no son más que tentativas, muy vinculadas al monólogo interior joyceano, que todavía conservan la linealidad.

6.4. Género

6.4.1. Traducciones del paradigma masculino-femenino

Blancanieves y el espejito

En 6.2.2, ya se señaló que en las novelas de López la institución familiar es la primera en saltar por los aires. En *La asesina de Lady Di* asistimos a su explosión, en *keres cojer = guan tu fak* es mucho menos problemática porque ya solo quedan cenizas. Progresivamente, su lugar va siendo ocupado por una célula femenina compuesta por dos amigas. La figura del padre, así como la de la pareja, no llegan a desaparecer, pero mutan bajo una nueva forma que será distinta en cada novela.

A lo largo de *La asesina de Lady Di*, Esperanza mantiene relaciones sexuales con Benito, Ramón y, de algún modo, con Ricky Martin. La atracción que siente por el primero es meramente física y esa es exclusivamente la clave en la que se desarrolla su vínculo. Por el segundo muestra un mayor afecto, pero no el suficiente para que la relación llegue a conquistar una dimensión emocional profunda. El único caso en el que puede hablarse de amor es en el de Ricky Martin: curiosamente la más distanciada, superficial y física de las tres. La feminidad constituida desde los modelos de heroína folletinescos —mujeres vulnerables, constreñidas y hondamente sentimentales— no tiene cabida aquí. En Esperanza se encuentra la carnalidad de Gladys y de Mabel, pero sin el velo de contención y disimulo al que obligaba la coyuntura cultural y social de las otras. Sin embargo, la suya no parece tampoco una sexualidad escogida y consciente como lo es —o trata de serlo— la de Ana en *Pubis angelical*. Su emancipación de ciertos modelos antiguos, tomados fundamentalmente de la cultura de masas que devoraban sus predecesoras, la han llevado a una liberación en falso.

Efectivamente, la lubricidad de Esperanza fluye por su discurso y transcurre en plena página —«Sentí que me mojaba. Tenía los pantalones superapretados y me puse a caminar en círculos como una leona enjaulada» (38)—, sin necesidad de enunciarse como un pensamiento clandestino —Mabel frente a Pancho en *Boquitas pintadas*—, ni arrinconarse en una nota al pie —la masturbación de Gladys en *The Buenos Aires affair*—. Sin embargo, la nueva legitimidad sexual que practica, lejos de exonerarle de

las cargas que acarreaba el cuerpo de la mujer, las ha acentuado, convirtiendo a este en un auténtico lienzo donde la belleza normativa del canon patriarcal se imprime violentamente.

En cuanto al subgénero, estamos ante una novela de formación (deformación) de lo femenino: cómo llegar a ser mujer, que significa enloquecer al ritmo del sistema de *broadcasting*. Bajo la órbita local de Puig pero más cerca de Almodóvar, López pasó revista al universo femenino, sus prácticas y sus mitos de intimidad (lo que se revela como *secreto* una y otra vez): cómo orinar parada en los baños públicos, los problemas de depilación, los secretos del maquillaje, en fin, los cuidados (la construcción) del cuerpo femenino transmitidos por generaciones según las novedades y modelos de la industria cultural. (Palmeiro 2011: 281)

Uno de los episodios más traumáticos en la inscripción corporal de las marcas de género sucede en torno a la Clínica Homeopática, donde Esperanza trabaja, y da la medida de hasta qué punto lo que se plantea es una nueva economía del cuerpo y de la belleza. La protagonista acepta no cobrar los dos primeros sueldos a cambio de seguir un tratamiento anticelulítico adelgazante (35). En este momento ella viene de ser rechazada por una escuela de modelos y un *casting* para una película y necesita sentirse mejor compuesta para acudir al megarecital de Ricky Martin. Esperanza no se detiene a explicar la relación exacta entre su estado físico y el concierto, si fantasea con que la estrella pop la distinga entre el público por su belleza, si pretende compararse con otras fans, si espera salir por televisión y mostrar una buena imagen, es simplemente por tratarse de una ocasión importante en la que ella debe estar lo más delgada posible. En cualquier caso, el tratamiento falla y la belleza pasa a convertirse en un problema de orden monetario y legal: Esperanza amenaza con denunciarlos y acaban por llegar a un acuerdo económico que permite a la clínica, en contrapartida, publicar en la prensa fotos suyas para una campaña de «antes» y «después» del proceso, con la salvedad de que ella solo encarnará el «antes». Balance final: la protagonista conserva su peso, ha perdido dinero y autoestima y su (hipotética) imagen pública ha resultado dañada.

La aceptación que se aprecia en Esperanza de su deseo sexual, trasgrediendo viejos paradigmas en los que el cuerpo femenino no podía ser sujeto de deseo, no ha ido acompañado de la liberación de la norma que marca ese mismo cuerpo como el objeto primordial de deseo, antes al contrario, la ha acentuado. La cultura del espectáculo imperante continúa profundizando en su veta hedonista y toma partido decididamente por un erotismo explícito que aquí se encarna en las caderas sinuosas de Ricky Martin y

en su pecho al descubierto amplificado por las megapantallas de la Avenida 9 de Julio. Esta carnalidad desatada redobla las exigencias sobre un público que aspira a estar a la altura de sus ídolos. Ese es uno de los efectos colaterales del acercamiento entre *star* y fan analizado en 6.2.2.: Ana en *Pubis angelical* fantaseaba con Hedy Lamarr y su universo de Hollywood y Nené y Mabel proyectan sus vidas sobre las de sus actrices favoritas, pero Esperanza va un paso más allá y se autoimpone ser una mujer *digna* (en términos físicos) de Ricky Martin. Esas megapantallas simbolizan la clave del cambio: la protagonista ya no es una mera espectadora, ahora también puede ser vista (retransmitida), por lo tanto su cuerpo debe amoldarse (en su acepción simbólica, pero también en la física) a los cánones del *mainstream*.

Solo en la medida en la que dé bien en la pantalla, Esperanza logrará ser querida y aceptada. En su infancia tendrá la primera clase para aprender tan dura lección: «Cuando mi hermana vivía por ser la más feíta me tocaba lo peor» (45). Esta presión que se ejerce sobre ella remite a la que sufría Gladys en *The Buenos Aires affair*, cuando sentía que tenía que ser guapa para complacer a su padre. Aquí, sin embargo, la ecuación varía en algo puesto que la cultura *mainstream* parece haber monopolizado la definición de la feminidad: apariencia, visibilidad y espectáculo son las tres consignas que su madre invoca como un mantra, casi como un conjuro, ya desde su gestación. Mientras está embarazada, la madre se coloca sobre su panza una foto de cuando ella había salido vestida de reina de carnaval para que a sus hijas les invadiera también «esa gracia que a ella la había llevado a estar en lo alto de la carroza» (54). Ese es el rito de iniciación de la feminidad, tal y como lo aprende Esperanza. No es de extrañar por tanto que sea a través de esos códigos que el personaje aspire a construir su género, condenándose a tratamientos dietéticos, cuidados estéticos varios y todo un repertorio de sufrimientos que le inflige a su cuerpo. Es el precio de ser aceptada como mujer en un entorno en el que se añade la variante de la cultura del espectáculo, como uno de los dogmas a seguir.

Los términos en los que Judith Butler explica el proceso de asimilación del género arrojan aún más luz sobre la experiencia de Esperanza:

El género no debe considerarse una identidad estable o un sitio donde se funde la capacidad de acción y de donde surjan distintos actos, sino más bien como una identidad débilmente formada en el tiempo, instaurada en un espacio exterior mediante una *reiteración estilizada de actos*. El efecto del género se crea por

medio de la estilización del cuerpo y, por consiguiente, debe entenderse como la manera mundana en que los diferentes tipos de gestos, movimientos y estilos corporales crean la ilusión de un yo con género constante. Este planteamiento aleja la concepción de género de un modelo sustancial de identidad y la sitúa en un ámbito que exige una concepción del género como *temporalidad social* constituida. (2007: 273-274)

La imitación se erige así como una de las estrategias fundamentales en la adquisición del género. Y no hay imitación sin comparación. Haré un alto para indagar sobre esta cuestión en Puig y en López a través de un análisis comparado del cuento de Blancanieves. En aquel, la reina —con la que el rey se casa tras la muerte de su primera esposa— disfruta de la hegemonía de su belleza en el reino, regodeándose en verificarla una y otra vez a través del juicio que emite su espejo. La situación se ve alterada cuando Blancanieves entra en la adolescencia y empieza a convertirse en mujer; entonces el espejo modifica su respuesta y le anuncia que la mayor belleza es ahora la de su hijastra. La reina, incapaz de soportarlo, decide matar a la joven. La belleza (aquí, adquisición del género), la comparación y la envidia constituyen la base del conflicto del relato.

Dado que la obra de Puig explora precisamente la asimilación del género en las mujeres a través del amor (siguiendo la teoría del deseo René Girard) y de los estereotipos femeninos que divulga la cultura de masas, en todas sus novelas donde hay una heroína, hay también una amiga, compañera o hermana. Mabel, Nené y Celina conforman un triángulo, Gladys pasa por la amistad con Fanny, Ana cuenta con Beatriz y Nidia y Luci se tienen la una a la otra, además del referente de Silvia. De todas ellas, la relación menos conflictiva es la de Nidia y Luci, hermanas octogenarias en las que la cuestión de género está prácticamente ausente. Este aspecto, sin embargo, lo han desplazado a Silvia, a través de quien contemplan los modos y las estrategias que adopta la feminidad (en sus roces con la masculinidad) en las generaciones posteriores a la suya. Ambas, despojadas del amor y con la construcción de su condición de mujeres en una fase crepuscular, han superado la fase de imitación y comparación, sustituyendo así la envidia y la lucha fraticida por la camaradería y la cooperación. En este sentido, son la antítesis perfecta de Esperanza y su gemela o el estadio que podrían haber alcanzado de haber sobrevivido a su duelo.

Ana y Beatriz representan, en *Pubis angelical*, una fase anterior. Entre ellas el conflicto de la envidia no llega a explotar, sino que opera de un modo latente con algunas manifestaciones más explícitas. En su primera conversación, Ana expresa su

deseo de encontrar un hombre superior a ella que le sirva como referente y estímulo para progresar personal y políticamente. Beatriz desaprueba esa hipotética relación basada en la desigualdad. La respuesta de Ana plantea de manera problemática la diferente condición de cada una y revela la mirada recelosa y comparativa en materia de consecución de objetivos dentro de la carrera por llegar a ser mujer: «Claro, vos tenés todo en la vida. Un marido bueno, hijos regios, un trabajo que te gusta, ¿qué necesidad tenés de fantasear?» (21). Su segunda conversación transcurre tranquila hasta que la protagonista empieza a pedirle a Beatriz que valore su relación con Pozzi y si ella estima que es un hombre que la quiere. Esta se resiste hasta que finalmente expresa su desconfianza hacia él. Ana percibe al hombre y a su amiga de un modo enfrentado, casi excluyente, de modo que cuando el tema de Pozzi aflora, le pide a Beatriz que se marche.

A partir de ese momento, la trama se centra en su relación con el militante montonero, que es quien acude a visitarla al hospital, y la amiga desaparece de escena. Resulta muy significativo que Beatriz no reaparezca hasta el antepenúltimo capítulo, precisamente cuando se sabe que Pozzi ha muerto. Una vez que el personaje masculino ha desaparecido, y con él los vestigios de una historia de amor insatisfactoria, el vínculo entre las dos amigas parece sanado y estas vuelven a aproximarse. Las últimas palabras de su conversación versan precisamente sobre si es legítimo o no, humano o no, alegrarse de las desgracias ajenas. Para entonces Ana se ha reafirmado en sus teorías emancipadoras de la mujer: a través de la fábula de W218 y LKJS, la protagonista se desengaña del hombre superior llamado a salvar y educar a la mujer y atisba la posibilidad de confirmarse como sujeto autónomo; solo entonces puede mirar a Beatriz como una compañera y no como una competidora en la perfecta construcción de género.

En *The Buenos Aires affair* la relación de amistad femenina es más bien tangencial; sin embargo, confirma igualmente lo aquí expuesto. Precisamente en la adolescencia, el momento crucial en la individuación del sujeto y la conformación de la personalidad, Gladys se enfrenta a una amiga que en apariencia pretende instruirla, pero que en realidad no cesa de humillarla. El ejemplo paradigmático de este tipo de vínculo, no obstante, sigue siendo los personajes femeninos de *Boquitas pintadas*, condenadas, como ya se ha analizado aquí, a compararse y a dañarse desde la escuela. En el centro de su pugna a tres bandas está Juan Carlos, amante de dos de ellas y hermano de la otra.

De nuevo, la adquisición del género se entiende como una batalla fratricida por la posesión del objetivo común en tanto que mujeres: el varón.

La relación entre Esperanza y su hermana transcurre en esa misma clave hasta que esta última muere (y aun después de muerta). La narradora lo enuncia sin reparo: «Yo también tenía una hermana melliza, pero se murió en un accidente, así que ahora no tengo con quién compararme» (23). Acto seguido, habla de lo delgada que era la difunta, en oposición a su pertinaz gordura. El rol de figura de referencia/competidora se desplaza entonces a Gloria, con quien la amistad aparece signada desde el principio por la confrontación y la envidia, especialmente en lo referido al cuerpo y la exhibición. La ambigüedad entre lo fraternal y lo amical queda evocada por la propia narradora: «Esa tarde Gloria y yo hicimos un pacto de hermandad. Nos pinchamos el dedo gordo de la mano izquierda con un compás, juntamos nuestra sangre, nos miramos a los ojos y nos juramos amistad para toda la vida, aunque ella bailara mejor que yo y aunque mi madre la odiara porque había ganado el papel de Sissy» (55). La misma frase acepta con una naturalidad casi determinista la doble cara que posee su vínculo, como si no pudiera existir lo uno sin lo otro.

Los celos y la competitividad femenina son componentes constitutivos de la voz y de una construcción especular (y especulativa, calculadora) de la narradora. Se explotan como estereotipos tan exagerados, por momentos, que la voz se parece más a la de un muchacho amanerado o una travesti —especie de puesta en abismo de los mecanismos de reproducción ideológicos del género—. En este sentido, la novela, que habla sobre los mecanismos de reproducción y representación, se articula según la lógica de la duplicación y la sustitución. (Palmeiro 2011: 284-285)

En la trayectoria novelística de Puig, la duplicación evoluciona hacia una forma de equilibrio, convivencia y solidaridad, toda vez que los personajes femeninos son derrotados en su lucha por satisfacer los anhelos amorosos. En *La asesina de Lady Di*, en cambio, como apunta Palmeiro, la duplicación (o mimesis) se desarrolla hasta desembocar en la necesaria extinción de la otra. Es la lógica que ya Joseph L. Mankiewicz anunciaba como inherente a la cultura del espectáculo en *Eva al desnudo* (1950). Así es como Esperanza accede al *star system*, liquidando a las que otrora fueron modelos y competidoras: Angélica Durán y Lady Di. Y, finalmente, así es como Gloria aspira a ocupar el hueco de Esperanza.

Todos estos ejemplos pueden perfectamente ser leídos como variaciones de aquella reina malévola que ansiaba recuperar su puesto hegemónico, en tanto que mujer, dentro de su reino. Lo que faltaría ahora por esclarecer es la cuestión del espejo. Este es un motivo recurrente tanto en Puig como en *La asesina de Lady Di*. En el caso del primero resulta especialmente llamativo que, en dos de las citas que abren cada capítulo de *The Buenos Aires affair*, las actrices —Jean Harlow (71) y Lana Turner (151)— aparezcan mirándose al espejo. En *Boquitas pintadas* pueden encontrarse tres apariciones harto significativas de este objeto. En la primera de ellas, Nené, tras rememorar el pasado en una carta a la madre de Juan Carlos, se acicala frente a su reflejo, jugando a imitar un peinado de cuando era más joven, como si a través de las evocaciones de su imagen pudiera recuperar al amor de su juventud (15). En la segunda, el narrador describe el espejo que descansa en la cómoda de Mabel; junto a él hay algunos instrumentos para arreglarse y una fotografía que la joven guarda de sí misma, todo ello parte de un culto a la belleza y a la imagen personal (42). La tercera transcurre momentos antes de volver a verse, tras varios años sin tratarse. Justo antes de entrar en casa de su amiga, Mabel revisa su aspecto frente al espejo del ascensor (191); sabe que lo que se librará a continuación no es tanto un reencuentro de viejas amigas como una guerra de envidias y recelos. Y esa guerra comienza por su físico.

En *La asesina de Lady Di*, como ya se ha apuntado, la dinámica de duplicación y sustitución resulta más extrema y violenta, deformándose hasta lo grotesco. El espejo se convierte en esta novela en un elemento fundamental, como objeto irrenunciable en la adquisición del género por parte de la mujer. Su presencia se multiplica en todos los rituales femeninos. En el caso de Esperanza, para acentuar la dimensión patética del personaje, la operación de mirarse casi siempre conlleva un resultado desolador, que mina la autoestima del personaje: «Cuando logré enfocar y mirarme al espejo, casi me da un infarto de la humillación» (8), «Cuando me enfoqué en el espejo casi me da un paro cardíaco» (126). «Me miré al espejo. Estaba hecha una lágrima» (139), «Abrí la ducha y me miré al espejo. Necesitaba una renovación total» (142). Solo hacia el final, a medida que la narradora logra codearse con las estrellas y la dimensión onírica invade la trama, aparece un reflejo que califica de «perfecto» (147) y otro de «impecable» (148). En este caso, además, su estado, más que a su suerte natural, se debe al cuidado con el que ha aplicado sus conocimientos de cosmética y peluquería, símbolos de la belleza normativa que regula el género femenino.

El espejo y el acto de mirarse representan un suceso traumático para Esperanza. Hay una escena concreta que tiene lugar de manera reiterada y que revela la carga de profundidad que esconde para el personaje el hecho de mirar su reflejo. Cada vez que la protagonista mantiene relaciones sexuales con Benito, este le pide que le unte el pene con dulce de leche y después toma un espejito con el que le ofrece a ella su propio reflejo para así excitarse él. El acto supone una puesta en juego de algunas de las constantes del dispositivo patriarcal en torno a la conversión de la mujer en objeto. Más allá de las resonancias que puede tener la felación según cómo esté tratada (y que ya se vieron en 5.3.2.), aquí el sexo se convierte, de nuevo, en un arma de doble filo para la mujer. Para Raba, en *Boquitas pintadas*, ceder a las embestidas de Pancho supone una concesión al deseo con consecuencias fatales: la deshonor de un hijo bastardo al que mantener sin recursos. Para Mabel, acostarse con Pancho supone cumplir una fantasía sexual, pero también arriesgar su estatus social. En el caso de Esperanza, el tópico de la mujer entregada y caída en desgracia se reinterpreta de forma paródica: ceder a la invitación lasciva de Benito, y lamerle el glande untado de dulce de leche, supone romper su dieta. Para mantener la línea y gustar a los hombres debe controlar su apetito, pero, una vez que logra atraerlos, para satisfacer su deseo debe engordar (12). La protagonista, al final, cede ante sus instintos y ante la trampa masculina. Dentro de un sistema patriarcal en el que las féminas compiten por el varón, al ser descubierta por su madre, las peores consecuencias recaerán sobre ella.

Durante la felación, Benito trata de que ella vea su reflejo, generando así la ficción (o la fantasía) de que la autoconsciencia de su acto incrementa el placer de la joven. La reacción de ella, sin embargo, revela una relación traumática con su imagen y su disconformidad con semejante práctica: «Pongo los ojos en otro lado porque odio verme tan cerca» (12). En los casos de Mabel, Nené y Esperanza la ilusión de la mujer mirándose en el espejo, poniendo a prueba supuestamente su satisfacción ante su propio reflejo, esconde un entramado mayor, que la mirada masculina parece orquestar en la sombra. No en vano, cuando la madrastra se observaba en el espejo, no era su reflejo directo lo que obtenía, sino una valoración mediada por una voz de hombre que respondía a sus preguntas. El espejo puede ser leído en *La asesina de Lady Di* como símbolo de la dominación masculina y de sus estrategias para perpetuar a la mujer como objeto de deseo. Cuando Benito ve a Esperanza a través del espejo, le crece el miembro

(96), espejo que además es el mismo que su pareja, la madre de la joven, utiliza para acicalarse y ponerse guapa para él.

Finalmente, Esperanza interioriza dichos procedimientos y acaba poniéndolos en práctica por voluntad propia. En el clímax de su relación con Ricky Martin, que encarna en una sola figura las imposiciones de la mirada masculina y las de los arquetipos de la cultura de masas, la protagonista saca un tarro de dulce de leche: «Se la unté toda y usé el espejito para verme, ya que no había ningún fotógrafo para registrar el momento» (151). Eso es finalmente lo que esconde el reflejo de la imagen propia: una construcción de género trabajada desde los principios normativos de una sociedad patriarcal que, en un momento dado, gracias a la democratización del *broadcasting*, tiene la posibilidad de proyectarse ante las masas. La accesibilidad de la fama para los anónimos, lejos de presentarse como la oportunidad para reconstruir los arquetipos impuestos, hipertrofia los principios normalizadores llevándolos a sus últimas consecuencias.

6.4.2. De la cultura de masas a la tecnología

keres cojer? = guan tu fak se alinea en la genealogía de *Cae la noche tropical*, donde el vínculo entre las dos mujeres representa alianza y no competitividad. No en vano, en ninguna de estas dos novelas, se produce la acumulación de referentes pop que presentan otras obras tanto de Puig como de López. Dichos referentes vendrían a funcionar como modelos platónicos que interfieren en las relaciones, generando la ilusión de que son alcanzables, o al menos imitables, y lanzando a los personajes a una carrera competitiva. Su desaparición permite que otros códigos afloren.

En la segunda novela de López es la tecnología quien acude a ocupar el hueco que dejan los arquetipos de la cultura de masas como mediadores entre los personajes. No obstante, ya en *La asesina de Lady Di* se incluía una reflexión que proponía leer los nuevos medios tecnológicos en clave de herramientas con las que escapar a la normalización del género:

Esperanza se procesa como mujer en la medida en que aprende a manipular la industria cultural en sus aspectos reproductivos: a hacer magia con la fotografía de las revistas, así como a sentar las bases para la reproducción de un ícono. Es decir, apropiarse del poder (mágico) de la reproducción tecnológica. Así, la

novela parodia el mayor ideologema contra el que se alzó el feminismo «biología es destino», sólo que dislocando el problema de la reproducción: ahora «tecnología es destino». (Palmeiro 2011: 282)

En *keres cojer?* = *guan tu fak* ese mismo planteamiento se lleva un poco más lejos. Vanessa se define a sí misma como «trava» (186), lo que en el español coloquial de Argentina significa *travesti*⁸⁵. Este personaje ha emprendido un proceso de inscripción en su cuerpo de las marcas de feminidad. La técnica le permite, por tanto, alejarse de las pautas de un poder normalizador y reconfigurar su cuerpo a voluntad, en función de sus intereses sexuales o profesionales:

Comprender el género como una categoría histórica es aceptar que el género, entendido como una forma cultural de configurar el cuerpo, está abierto a su continua reforma, y que la «anatomía» y el «sexo» no existen sin un marco cultural (como el movimiento intersex ha demostrado claramente). La atribución misma de la feminidad a los cuerpos femeninos como si fuera una propiedad natural o necesaria tiene lugar dentro de un marco normativo en el cual la asignación de la feminidad a lo femenino es un mecanismo para la producción misma del género. (Butler 2006: 25)

Sin embargo, aunque esta idea del cuerpo como un *work in progress* siempre abierto y remodelable resulta tentadora desde el punto de vista de la subversión política, la utopía tecnológica vuelve a ser, en este sentido, decepcionante. De hecho, el conflicto de partida de la novela no es otro que la necesidad de Vanessa de conseguir dinero para financiarse su segundo pecho. Esta coyuntura, originada por el derrumbe de la economía argentina entre ambas operaciones, revela otra de las consignas de la sociedad del control que anunciaba Deleuze: «El hombre ya no está encerrado sino endeudado» (284). La fuerza del capital atraviesa los cuerpos de la novela, en una escala micro, a través de la prostitución y, en una escala macro, a través del personaje estadounidense que acude a Argentina a hacer turismo sexual (55).

El recelo social y la heteronormatividad constituyen otro freno a la posibilidad de cambio. Así, cuando Vanessa, bajo el seudónimo de Traviesamal, le revela en el chat a Te parto que es un travesti, este la insulta y a continuación la tacha de «puto» (186). La

⁸⁵ Sin embargo, según la definición de Butler, su caso encajaría mejor en el concepto de transgénero: «El transgénero se refiere a aquellas personas que se identifican con o viven como el otro género, pero que pueden no haberse sometido a tratamientos hormonales u operaciones de reasignación de sexo. Los transexuales y las personas transgénero se identifican como hombres (caso de los transexuales de mujer a hombre), como mujeres (caso de las transexuales de hombre a mujer), o como trans, esto es, como transhombres o transmujeres, ya se hayan sometido o no a intervenciones quirúrgicas o a tratamiento hormonal; y cada una de estas prácticas sociales conlleva diferentes cargas sociales y promesas» (2006: 20).

fantasía de una identidad líquida y cambiante que ofrece el chat vuelve a diluirse ante su limitación real. No obstante, López busca verdaderamente matizar el subtexto de su novela en este sentido y sitúa al lado otra conversación de Vanessa en la que Soldado, al recibir la información sobre su sexualidad, responde: «La verdad es una sorpresa pero me gusta la aventura». El chat se confirma así como un dispositivo de refugio y transformación de las sexualidades disidentes.

A pesar de sus constricciones y fracasos, estos nuevos dispositivos se perfilan en la novela como un nuevo territorio que posibilita alianzas y complicidades y otorga a sus usuarias una intimidad consolidada donde expresar sus inquietudes y deseos sexuales sin ningún tipo de subterfugios: «Como *La asesina*, esta novela se escribe centralmente desde una perspectiva *femenina* (el chat de Ruth y Vanessa). Sólo que este universo de dos amigas es ahora tanto una célula revolucionaria (antripatriarcal) como una asociación ilícita» (Palmeiro 2011: 298). La construcción de su género, aquí más politizada, no pasa ya por los modelos exógenos de la cultura del *entertainment*, sino por los que ellas mismas sean capaces de crear con unos medios técnicos y tecnológicos, todavía tensos entre la promesa de democratización y de liberación y los intereses capitalistas que esconden.

7. Puig en Umpi

7.1 Cultura de masas

El punto de partida en el procesamiento de la cultura de masas como material literario en el caso de Dani Umpi es el mismo que el de Puig: el placer en tanto que fruidor. El escritor uruguayo retoma el imaginario pop de los años 80 —el de su juventud— para construir el universo referencial de sus novelas. Como el del autor de *Boquitas pintadas*, su impulso es el de fundir los mitos colectivos con los mitos personales, cruzar las *voces* de la cultura de masas con las voces que lo rodean, siempre prestando especial atención al universo femenino y gay. Sus declaraciones, en este sentido, se dirían calcadas de las de Puig: «Qué sé yo, me encantan los teleteatros y los cuentos de mis amigas con sus novios, entonces claro, es el imaginario del que me nutro» (Mardones 2012).

En la misma línea del escritor argentino, Umpi reconoce su integración dentro de una estética pop, pero se esfuerza por preservar su ingenuidad en el tránsito del fruidor al creador. Se trata de una de las máximas del *camp* que expuso Sontag («hablar sobre lo camp es traicionarlo») y que tan bien comprendió Puig («Concientizar me puede joder la inspiración, ¿no?»). Intuitivamente, Umpi viene a reproducir el debate ancestral entre apocalípticos e integrados o *high* y *low*, tomando parte por este último. En su posicionamiento, como Puig, rehúye cualquier argumento intelectual e invoca únicamente su formación estética y sentimental:

Me interesa a nivel narrativo porque todas las cosas tienen una carga simbólica muy rica. En ese sentido el Pop es una buena escuela y te permite seguir una tradición preciosa a nivel creativo, pero no me gusta hacerlo exclusivamente por eso. Me gusta y me embola la actitud Pop. En primer lugar porque ha sido usada tanto, desgastada y en segundo porque por momentos tiene una arrogancia que no termina de seducirme del todo. Esa cosa de que uno desde un lugar alto elige cosas de “abajo”... ay, no sé explicarlo, pero tiene un grado de pedantería medio infumable si lo tratás así no más. Yo estoy más bien en el abajo. ¿Me explico? Las uso porque las disfruto. No me interesa reivindicar ni aplaudir ni criticar nada de la cultura de masas. Son las cosas y los códigos que me rodean, que me formaron. Yo vengo de ahí, de mirar tele. No soy un intelectual o un artista que de repente se fascina con “el pueblo”. Entre el arriba y el abajo generalmente me quedo en el abajo. Uso eso porque me permite hablar de otras cosas. Por ejemplo, un bolazo pero muy ilustrativo, cuando se dice “hoy estoy re Moria” sintetizás un montón de cosas. Si te quedás en analizar, lo Pop de esa estrategia creativa, de esa frase, dejás de lado lo que estás queriendo decir realmente. (Orta)

El segmento de la cultura de masas que aparece en las novelas de Dani Umpi coincide, *grosso modo*, con el de López: telenovelas y cantantes pop. Cambian, esos sí, los títulos y los nombres. Si en *La asesina de Lady Di* era *Señora* el culebrón de referencia, en *Miss Tacuarembó* será *Cristal*; si en la ópera prima de López el modelo de Esperanza era la actriz (ficticia) Angélica Durán, en *Aún soltera* la protagonista imita en todo a la periodista, modelo y locutora Teté Coustarot; si allí Ricky Martin era toda una autoridad en materia sentimental, aquí ese hueco lo ocupa Raffaella Carrá. Aunque también hay otros referentes, como las Barbies o *Flashdance*, que comparten ambos autores.

Respecto a Puig, Umpi confirma una tendencia que ya se advertía en la obra de López: la televisión ha venido a sustituir al cine, lo cual no necesariamente significa la desaparición de las películas del imaginario de los personajes, sino una modificación en el sistema de difusión y en los hábitos de ocio. Lo que sí es cierto, en cambio, es que en las novelas de estos jóvenes autores la música toma un protagonismo mayor respecto a las disciplinas audiovisuales. Alejandro Gortázar condensa en las siguientes líneas lo que él llama el «Planet Umpi»:

Ese es el universo simbólico del performer Dani Umpi, un mundo plagado de referencias a la cultura de masas (comedias, talkshows, industria del entretenimiento, música pop), el juego autorreferencial y el gesto (un “cuadro” suyo de la colección Engelman Ost consiste en una frase “Soy puto” sobre fondo rosado), la parodia de lo ‘uruguayo’ popular (el “Lovin’ you” de Jaime Roos en *Perfecto* o la plaqueta de poesía *Tu arrogancia es una flor* fragmento de un verso murguero de *Araca la cana*), el kitsch, lo deliberadamente cursi y el jugueteo con los roles asignados a lo masculino, lo femenino, lo gay entre otras cosas. (2013)

7.1.1. Usos extradiegéticos

Asimilación de códigos

En el posicionamiento de Umpi a favor de «lo bajo», va implícito un cuestionamiento de «lo alto» más fuerte del que podía encontrarse en la obra de Puig. Sus personajes —y no hay voces ni gestos autorales suficientes que los contradigan— critican y se burlan de cuantos referentes provienen de esa esfera. Aunque también a

esto hay que ponerle matices: la sátira no va tan dirigida contra estas obras culturales (que en ocasiones también), como contra el halo de prestigio y dignificación intelectual del que pretenden imbuirse quienes las ven. Más que de un cuestionamiento artístico se trata pues de una batalla en el terreno de la sociología cultural. Lo significativo para este apartado es señalar cómo, en paralelo a la asunción de los códigos de la cultura de masas, los narradores vetan cualquier posibilidad de que los códigos de la alta cultura se infiltraran en la novela a través de temas graves, reflexiones profundas, etcétera.

En *Miss Tacuarembó*, Natalia se pone enferma cada vez que Enrique, el nuevo novio de su amigo Carlos, y este último se dedican a reproducir diálogos de *Esperando la carroza* (1985). Esta película, inspirada en una obra de teatro uruguaya, se convirtió en un clásico de la cinematografía argentina. Humberto Tortonese es otra de las figuras a las que les gusta imitar: este cómico argentino de la escuela de Antonio Gasalla destacó como actor por su papel de travesti en la película *La cruz del sur* (2004), premiada en el Festival de Cannes y seleccionada a concurso en el Festival de Cine de Gijón. Estos datos dan una idea de sus circuitos de exhibición y, por tanto, de su ubicación en el campo cultural. Lo último que saca de quicio a la narradora es que, además, hablen de gente que ella no conoce (84). Natalia, versada en actrices de culebrón, perfumes y modistos, siente esas zonas de la cultura como crípticas y excluyentes. A medida que avanza la novela, los referentes compartidos por los dos chicos (en los que también caben las telenovelas) sirven para consolidar el vínculo entre ambos y certificar la soledad de la protagonista.

En *Sólo te quiero como amigo*, el narrador de nuevo se siente amenazado por la sombra de la gente que considera intelectual o cultivada. En 2006, año de aparición de la novela, el estado de la cultura presenta un movimiento significativo respecto de la década de las primeras publicaciones de Puig: el cine, considerado entonces como emblema de la cultura de masas y condenado por la Escuela de Fráncfort, pasa ahora a integrarse, en parte, en la alta cultura. El protagonista recela ante un perfil de chat en el que el otro se declara fan de Takeshi Kitano —«¡Un intelectual! Genial!» ironiza (125)— y se aburre cuando su pareja habla de cine, especialmente de la película *Baraka* (1992), obra que aquel considera «una obra maestra desbordante, impresionante, que incluye todas las artes» (55). *Baraka* se trata de un documental sobre la naturaleza del planeta Tierra, sin diálogos, ni personajes, ni argumento lineal. Cuando se enfrenta a

este tema de conversación, el protagonista prefiere cambiar de asunto y hablar de actores: la iconicidad es un terreno en el que se mueve más a gusto que en todos aquellos que impliquen profundidad. Pero incluso estas conversaciones se le resisten: los amigos de su novio acostumbran a hablar de Leticia Brédice —actriz y cantante argentina que, sin dejar de participar en algunos productos masivos, destaca por su participación en películas minoritarias y elogiadas por la crítica, así como en piezas de teatro pertenecientes a la alta cultura (*Lolita*, *Panorama desde el puente*, *Seis personajes en busca de autor*)—, momentos en los que él se siente incapaz de aportar nada y se dedica a repetir los comentarios que les escuchó a ellos en otras ocasiones. Ligada a esta incapacidad va su desdén por determinadas palabras que considera cultas o asociadas a la valoración de obras cultas, como «impresionante» (55).

Se puede objetar que en su actitud frente a este colectivo lo que impera es una repulsa a la impostura y a cierto afán por parecer moderno y cultivado. Y, sin dejar de ser cierto, sin embargo, por todo el texto se diseminan pistas que dejan ver el rechazo de la voz —que acaba por convertirse en el rechazo de la novela— a cualquier actitud que implique intelectualización de la visión de la realidad, como demuestra el siguiente diálogo entre él y su nuevo amante:

— ¿En qué estás pensando?

— En Juanjo. Él siempre me pregunta en qué estás pensando.

—No, pero yo te preguntaba en qué estabas pensando antes de preguntarte en qué estabas pensando. ¿Me explico?

— Sí.

Nos reímos. Se ve que le gusta ese tipo de diversión, esos chistes, onda intelectual. Me río para quedar bien, porque en realidad su pregunta me dejó muy turbado. Suficiente. Me siento muy incómodo, como si estuviera en Japón. No lo aguanto más. Me quiero ir. Chau. Ya está. (62)

Esas diferencias resultarán decisivas en la resolución del protagonista de romper la pareja, lo cual se reformula en la siguiente frase, única explicación que se da de la separación, tras haber centrado buena parte de la novela en el desarrollo de la relación: «Somos muy diferentes. Yo soy muy ansioso y retorcido. Vos te tomás tus tiempos» (248). Bajo la dicotomía rápido/lento se deslizan también las contraposiciones superficial/profundo y *low/high*. Gonzalo, el amante, consagra su vida a la investigación de las aves y sobre ello lanza dilatados excursos a lo largo de la novela que rompen el fraseo corto y acelerado del narrador; cada aparición suya, supone una ruptura en la temporalidad y en los modos de avance del relato, pues el nervio veloz, desordenado y

repetitivo, se sustituye por una exploración más direccionada. No es de extrañar, por tanto, que este código disonante con el conjunto acabe excluido, pues es percibido como un acartonamiento incompatible con la naturaleza sentimental del narrador. En ese sentido, cabe recordar de nuevo el pasaje de *Boquitas pintadas* en el que Juan Carlos rechaza las metáforas mitológicas para su carta, por considerar que entorpecerían la expresión de su afecto. Para estos personajes, la alta cultura es un molde reñido con la espontaneidad y la naturalidad.

La despedida entre el narrador y Gonzalo se presenta como una divertida síntesis de ambos mundos: acaban en la cama jugando a adivinar las capitales de los distintos países, dinámica que aúna un cierto barniz cultural y pedagógico con una lógica de listas, que no va más allá en la profundidad de cada caso (249). Liberado de su última historia sentimental, el protagonista alcanzará el clímax de su velocidad hasta un punto en el que la expresividad desborda al contenido y debe deshacerse de él:

Ya está. Se fueron. Te sentás en una roca, sin saber qué hora es, esperando amanecer, pensando, reflexionando, meciéndote como un bobeta, recordando muchos momentos, atando cabos. Se te cruzan cientos de imágenes y palabras, que esto, que lo otro, bla bla bla, tu mente se acelera, agarra para cualquier lado, pum, pum, pum, pataplum. (253)

No es por tanto un puñado de referentes de la alta cultura a lo que estas novelas plantean resistencia, sino a las estrategias de pensamiento e intelección que aquella propone, es decir, a sus códigos. La pregunta pertinente, una vez despojada la poética de Umpi de sus fobias, es cuáles son sus filias, aquellos códigos que acepta como compatibles y de los que se nutre. Su obra se caracteriza por adoptar la naturaleza y el tono sentimental de las telenovelas; la ligereza, la frase corta y la sencillez de trama del pop comercial; el espíritu frívolo de los *talk shows*, así como su afán de escarbar en la intimidad de los personajes, el humor de las *sitcoms*, cierto espíritu calenturiento y apresurado del *reggaeton* y el carácter sintético de *rankings*, listas y etiquetados.

El *ranking* es uno de los modos preferidos por Natalia en *Miss Tacuarembó* para contemplar y asimilar su entorno. A lo largo de la novela realiza varias clasificaciones de los chicos que ve a su alrededor según su atractivo (70, 79) o se aplica a sí misma el sistema para catalogar su patetismo (181). Este procedimiento de compresión y digestión de la realidad, en boga en revistas, programas de televisión y páginas web, que tratan así de dar cabida a un universo de datos cada vez mayor, logra generar una

apariencia de orden, al tiempo que convierte los ítems clasificados en iconos más fácilmente interpretables, puesto que carecen de contexto. Una lógica similar, aunque a menor escala y con distintos resultados, se aplicaba también en Puig, por ejemplo en el pasaje de *Boquitas pintadas* en el que se narran los acontecimientos de las Romerías populares a través de frases como «*Dama más admirada en el curso de la velada: Raquel Rodríguez*» (96) o «*Lugar designado por Raba para la conversación: la puerta de calle del domicilio del doctor Aschero*» (97), o en el capítulo XIII de *The Buenos Aires affair*.

Al igual que el *Broadcast yourself* de Youtube (mencionado en 6.2.2.), los *talk shows* son otra de las derivaciones de la máxima warholiana referida a la democratización de la fama, toda vez que deja de exigir algún tipo de destreza para nutrirse de la mera intimidad del sujeto, algo que cualquiera puede aportar. Ese anhelo de fama es el que late tras el viaje iniciático que lleva a Natalia a dejar Tacuarembó y que tanto recuerda al de Esperanza. Y esa materia, la intimidad, es de la que se componen casi en exclusiva las tres novelas de Umpi. Sin embargo, cuando el *talk show* aparece, no ya como lógica subyacente, sino como motivo dentro de la trama, el escritor uruguayo enfría la escena y toma distancias al igual que hacía Puig. Los capítulos en los que se narra el reencuentro de la protagonista con su madre en el programa televisivo recuerdan sobremanera a la técnica del narrador cámara de *Boquitas pintadas*; en ellos se reproduce el diálogo salpicado tan solo por algunas acotaciones de la instancia diegética —«El conductor mira a cámara» (10), «La tribuna aplaude» (11) — que, si bien no llegan a introducir un matiz irónico, sí marcan al menos una distancia crítica respecto del modelo expuesto.

La explotación de la intimidad ajena, en definitiva cierta forma de vampirismo, se encuentra en la génesis misma de las novelas de Umpi, como sucedía en aquellos casos en los que Puig partía de las voces que recordaba de Vallejos o en las que, directamente, grababa a una persona:

Como te decía, mis amigas. Siempre me fascinaron ellas, las de siempre y las de turno, lo que me contaban por teléfono los problemas con los novios, sus dramas, esas cosas. Bien cosa de trolo. De hecho suelen reprocharme que cuando hablo por teléfono con ellas le presto más atención a cómo hablan y sus muletillas que a lo que me están diciendo. Se ponen furiosas. Ni que hablar de los “derechos de autor”, por así decirlo, porque hay momentos en los que ni siquiera me inspiran sino que les copio textualmente lo que me dicen. Por suerte mezclo mucho, hay pedacitos de todas. (Orta)

En la cadena genética de estas novelas puede rastrearse también cierta impronta del *reggaeton*. Frente al sexo metaforizado y lírico de *Tengo miedo torero*, que jugaba con los códigos de la novela rosa, Umpi propone —en ocasiones— la urgencia de este tipo de música, la transparencia de sus formas y la fuerza de sus impulsos, aunque dejando de lado la explicitud más basta: «Su cuerpo es como un tobogán y sus palabras son duras, chabacanas, ardientes, son letras de reggaetón, con la gasolina, le dan un aire salvaje a cada movimiento. Estoy encandilado por su desparpajo tan solvente. Es más que admirable, me calienta. Me fascina que sea tan guarango, tan iracundo, imprudente, vivaracho» (134). No sería preciso decir que el *reggaeton* marca el tono erótico de la novela, pero sí que hace su aparición en forma de revulsivo para un personaje en busca de nuevas sensaciones y que su tono le imprime un nuevo ritmo al pasaje: «Quierotodo²⁵ gime con exageración y dejo de chuparlo. Me aturde, me apabulla. Es un jadeo atropellado, contagioso, pero no me entusiasma, parece asma, me deja cada vez más ajeno, más lejano e indiferente» (134).

Otro de los códigos que hace su aparición de forma puntual es la *sitcom*. Su emergencia no es en absoluto casual: este género aparece por primera vez en *Miss Tacuarembó* en la primera cita entre Natalia y un chico, precisamente uno de los rituales sociales más estereotipados y marcados por las convenciones a pesar de su aura de novedad, originalidad e ingenio. Ahí es donde surge el humor y ahí es donde Umpi convoca la *sitcom*. La escena se presenta como un diálogo puro, salvo por una brevísima introducción humorística de Natalia, casi a modo de voz en *off*, y una acotación —«Risas» (120) — que revela la clave en la que debe ser leído el pasaje, ya que remite a las risas enlatadas características de este tipo de comedias. Su fraseo ágil, así como un humorismo codificado, alejado de la verosimilitud, terminan de significar la escena.

En este sentido, *Solo te quiero como amigo* se decanta más perfiladamente y más en profundidad por un registro que, si bien no desentona con algunas pautas de la *sitcom*, se acerca más a la teleserie cómica y sentimental, particularmente *Sexo en Nueva York* (1998). La novela se configura como una arqueología de los usos, costumbres y etapas de las relaciones de pareja, así como de esas otras de transición, que las preceden o las siguen y que vienen a formar parte de su mismo universo. El narrador se detiene a analizar pormenorizadamente cómo, cuándo y dónde se da los besos con Gonzalo para extraer de ahí conclusiones sobre el grado de madurez de su relación (182), rastrea la

aparición de un «nosotros» (186) y detalla el proceso de elaboración de una mitología común a la nueva relación. Este afán de radiografiar y ampliar los detalles de la vida cotidiana, catalogando situaciones y conductas, sin perder la ligereza ni el tono humorístico recuerda al espíritu de la citada teleserie. Así mismo, la reflexión con la que se abre el capítulo de la ruptura con Gonzalo (243), en el que se habla de los procesos de deterioro de una pareja y de los esfuerzos inútiles por acoplarse el uno al otro, remite a la estética de la *sitcom* y la *stand up comedy*, basada en la fácil identificación del público a través de situaciones a la vez íntimas y reconocibles.

De entre todos los códigos que operan en la obra de Umpi, los más influyentes son los de las músicas pop y disco que en *Aún soltera* se materializan en la figura de Raffaella Carrà. Aunque con una presencia menos asfixiante, lúbrica y divinizada que la de Ricky Martin en *La asesina de Lady Di*, aquí Carrà desempeña una función similar a la del cantante puertorriqueño: se trata de un icono de la cultura de masas que rebasa su presunta función de *entertainer* para pasar a encarnar la sabiduría y devenir todo un referente sentimental. De entrada, las letras interpretadas por la artista italiana copan los epígrafes de todos los capítulos. Al comienzo del capítulo 7, aquel en el que la convivencia entre Eloisa, Elisa y Kiwi comienza a deteriorarse y la primera vuelve a sentirse sola, se encuentran los siguientes versos, extraídos de la canción «Hay que venir al Sur»: «Todos dicen que el amor es amigo de la verdad/ Para mí, que nunca miento,/ Es la única realidad» (54). En estas frases se encuentra una de las máximas de Umpi: el *recorte* de la novela —también y de manera aún más evidente el de *Sólo te quiero como amigo*—, que no es otro que la realidad sentimental de los personajes, con el amor como motor. Eloisa aspira a reconquistar a Kiwi, Kiwi sufre por el abandono de Andrés y Elisa experimenta la culpa por haberse vengado de Fernando y Ana María (su exnovio y su exmejor amiga).

Si Link apuntaba que los dos grandes modelos de formalización de los comportamientos —la tragedia y la comedia— han mutado en el melodrama y la *sitcom* (véase 6.2.1.), en el caso de Umpi habría que concluir que estos dos sistemas se canalizan a través del pop melancólico de Twiggy y Laura Pausini⁸⁶ —«Se fue, se fue y me siento más idiota que Twiggy y Laura Pausini juntas (42)— y el pop celebratorio de

⁸⁶ Las dos cantantes interpretaron versiones distintas del mismo tema, compuesto por Vasiglio, Cremonesi y Cavalli : la argentina Twiggy lo popularizó bajo el título de «No está» y la italiana Laura Pausini lo hizo como «Se fue» y «Non c'è».

Raffaella Carrà —La que sí entiende de esto es Raffaella. Ella sí sabe aconsejar (44) —. Ninguno de los dos se incardina en un sistema político, filosófico o moral más complejo, se trata tan solo de estados emocionales ligeros, transitorios y alternantes.

Para tratar de consolar a Kiwi tras su ruptura, la protagonista se lanza a cantar una canción de la artista italiana: «Ah ah ah ah, en el amor todo es empezar. Ah ah ah ah, en el amor todo es empezar» (44). En estos versos se esconden la estructura y el subtexto de *Aún soltera* y de *Sólo te quiero como amigo*. Se trata de una suerte de eterno retorno nietzscheano, pero circunscrito al amor y expresado a través de la cultura de masas. Empleando el lenguaje del universo de Umpi, la imagen que mejor representa este principio es el del amor como una moda: llega, tiene su auge y decadencia y desaparece para volver poco después con ligeras variaciones, pero el mismo espíritu, y así sucesivamente. Otra imagen, está presente en el texto, es la de un personaje escuchando una canción una y otra vez gracias a la función «repeat» del equipo de música (67). Un último ejemplo del tiempo circular pautado por la industria cultural lo da el susto que se lleva el protagonista de *Sólo te quiero como amigo* cuando descubre que a su nuevo amante, como a su antiguo novio, le encanta Mecano.

En estas dos novelas se producen una serie de sustituciones —Juanjo por Gonzalo, el narrador por Juancito, Elisa por Eloisa, Kiwi por Fernando— que, si bien pueden generar tristeza o ansiedad, no llegan a ser traumáticas precisamente por el hecho de que la pérdida va seguida de un nuevo encuentro. Así lo expresa el epígrafe de *Solo te quiero como amigo*, extraído de la canción «Buenos recuerdos», de Coiffeur: «Y cuando te dejen/ llenate de discos nuevos ajenos/ diste todo/pero todo regresa» (9). Así, transcurren las historias de amor en un clima de liviana sucesión, o incluso repetición, ya que en Umpi, como en Puig, el amor no puede ser entendido fuera de una serie de clichés y estereotipos que le dan forma, estructura y sentido.

Correlato objetivo

Como ya se ha avanzado en el apartado anterior, al igual que en las obras de López, Lemebel, Fuguet y Puig, los epígrafes provenientes de la cultura de masas desempeñan en las novelas de Umpi un papel fundamental para marcar un posicionamiento en el

campo literario, ampliar la noción de referentes literarios, indicar el tono de la narración y, lo más relevante aquí, sintetizar el subtexto. En su caso, todos los textos pertenecen a letras de música con el amor como tema central.

Más referentes se deslizan dentro del cuerpo para cumplir otras funciones narrativas. Durante el primer encuentro de Kiwi y Eloisa en *Aún soltera*, ponen un disco de Piero. Al cabo del rato, lo vuelven poner: «Pena de tu boc, pena de tu poc, pena de tu boc, pena de tu boc, pena de tu boc, pena de tu boc, pena de tu boc, pena de tu boc, pena de tu boc, pena de tu boc —decía constantemente el disco rayado y ninguna las dos encontraba las fuerzas para levantarse y arreglarlo» (19). Como más tarde explicitará Kiwi, este hecho sirve de metáfora del estado emocional de los personajes: «A veces me siento como un disco rayado, como un pedazo de canción detenida, que se repite una y otra, y otra, y otra, y otra vez. Como un parloteo monótono y hueco en medio de nada» (20). El disco rayado, cuya retahíla encasquillada Umpi reproduce para mayor expresividad del correlato, se opone así a la función *repeat* de los equipos de música. El primero alude al *impasse* en el que se encuentran los dos, mientras que la segunda representa el ciclo sentimental completo, cuando las cosas fluyen naturalmente, aunque también comporte momentos tristes.

En una escena posterior en la que los dos personajes acuden juntos al supermercado, Franco Simone suena en el hilo musical. Como le sucedía a Raba con aquellos tangos, la letra de la canción pone de manifiesto el punto en el que se encuentra su relación y explicita los deseos de Eloisa: «Deja que pase un momento y volveremos a querernos (46). Se trata de un extracto de la canción «Mal momento» que incluye otra frase, no transcrita en la novela, que resume la situación de la protagonista: «Tuu (sic.), no podrás faltarme cuando falte todo a mi alrededor». En esta misma línea de darle forma y palabra al sentimiento de soledad que la invade, se desarrolla la escena en la que los tres personajes principales decoran la habitación donde antes dormía sola Eloisa. Los motivos escogidos para la decoración serán los retratos de sus ídolos: Kiwi pega fotos de Raffaella Carrà y Elisa cuelga imágenes de Xuxa. De nuevo, los iconos sobrepasan su función original para convertirse en guía y compañía de sus fans. La escena se remata con la siguiente frase de la narradora, que certifica así su vía crucis sentimental: «Yo no tenía nada que pegar» (54).

7.1.2. Usos intradieгéticos

Efectos miméticos

De los protagonistas de las novelas de Umpi, Eloisa y Natalia son los ejemplos más claros de la construcción de una subjetividad a través de la cultura de masas. La primera de ellas se compone a sí misma a semejanza de Teté Coustarot, aunque con retoques de Regina Duarte, una de las actrices más populares de telenovelas brasileñas, y de Sofía Gala, actriz e icono gay argentina. Al comienzo de la novela, Eloisa explica que le gusta hacer determinados comentarios imitando la voz de Coustarot. En ningún momento explica los motivos de su admiración: Teté es su divinidad y los dioses no se explican. A medida que avanza la trama, se presentan otras ocasiones donde la protagonista interviene empleando esta misma voz hasta que, al final, cuando toma la determinación de reemprender su vida y encuentra el amor, el proceso de asimilación se completa y puede proclamar, al fin: «Me vi en un espejo y era Teté Coustarot» (71). Su proceso de alienación, pues es de devenir otro de lo que aquí se trata, se despoja de toda carga peyorativa: ese ser otro —una copia— es la única manera que encuentra la protagonista de llegar a ser ella —un presunto original—. La lógica de la duplicidad y el reemplazo que operaba en *La asesina de Lady Di* sigue funcionando aquí.

Al igual que la figura (implícita) de Hedy Lamarr resultaba clave para la redención y liberación de Ana en *Pubis angelical*, Teté Coustarot hace aquí de guía hacia la salvación sin que por ello se presente a Eloisa como un personaje dependiente. De hecho, mantiene un milagroso equilibrio entre ingenuidad y lucidez, o distancia y adhesión, que se deja ver en intervenciones como esta: «No comprendo cómo me atrevo a dar clases de inglés a adolescentes, a veces parecen ser más maduros que yo. En esos momentos no existe filosofía barata que me consuele y siento que Teté Coustarot se aleja de mi cuerpo, dejándome sola, mirándome desde el cielo con un traje superfresco» (8). Eloisa no tiene a su ídolo por una pensadora de calado, no se engaña al respecto y habla sin reparos de «filosofía barata»; sin embargo, parece haber aceptado que le hace falta poco más que eso para salir adelante. La filosofía barata no es otra cosa que el pensamiento fosilizado, de trazo grueso y devenido en cliché. Las siguientes declaraciones de Umpi tienden un nuevo puente con el Puig afanado en rehabilitar una

cierta poética del lugar común: «Me gustan los clichés, los estereotipos y la frivolidad como un lenguaje. Es raro, pero de alguna manera transformo eso en un fetiche que me permite reflexionar sobre otras cosas» (Mardones 2012).

Respecto del uso narrativo que se hace de estas figuras del mundo del *entertainment*, cabe señalar que Eloisa, al igual que sucedía en Puig, deja de lado la personalidad ficticia específica que la actriz ha encarnado en cada producto, para fundirlas todas entre sí y con su personalidad real, generando así un personaje híbrido fruto de las proyecciones que el imaginario colectivo vuelca sobre la entidad de carne y hueso. En la obra del uruguayo, «no hay una subjetividad que no sea una incorporación específica de la cultura de masas» (Palmeiro 2011: 277).

Ligado al trabajo sobre la proyección y la alienación, Umpi sigue de nuevo la estela de Puig en la exploración de todo el repertorio de formas de vampirismo que permitan a los personajes vivir, al menos parcialmente, por procuración. En ese sentido, el hurto del diario de Elisa, que lleva a cabo Eloisa, y su posterior lectura, debe entenderse como la variante ilegítima de ver un *talk show*, un *reality* o una telenovela. Los tres representan distintos modelos de hibridez entre realidad y ficción. Los dos primeros aspiran a retransmitir una porción de realidad, con la salvedad de que al modificar las condiciones de esta y añadir un proceso de filmación y difusión, las diferencias con el teatro se adelgazan hasta prácticamente extinguirse. La última es una ficción pura que, a través de su larga extensión y su emisión a diario, llega a equipararse con la rutina del espectador de tal modo que sus personajes devienen, en un grado, reales.

Estas modulaciones en el pacto de lectura o visionado, las mismas que llevaban a Ramírez a querer absorber la vida de Larry en *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, o a Nidia y Luci a seguir las desventuras de su vecina como si de una telenovela se tratase, son las que llevan a Eloisa a leer el diario íntimo de Elisa como una ficción: «En una de esas vueltas que daba mi cabeza recordé el diario íntimo en mi cartera y sonreí maliciosamente. Bajé a buscarlo. Comencé a leerlo desde el principio como una novela recién comprada» (11). Otra prueba de la clave en que la narradora lee el diario de su amiga es que, en cada ocasión que algún allegado se le acerca a contarle sus problemas, ella lo rechaza o lo sufre en silencio. En varias ocasiones confiesa detestar la sinceridad y los problemas de los otros (20), mientras que acercarse a esa

obra confesional, paradigma precisamente de la sinceridad, se convierte en una de sus actividades predilectas.

Una vez más, las producciones de la cultura de masas sirven para hacer inteligible la propia realidad, como le sucede a la madre de Elisa con las canciones de Abba. Cada vez que este personaje escucha esa música, se echa a llorar, ya que «para ella significa la ausencia de papá y le recuerda la dictadura» (50). El famoso grupo sueco se convierte así en un catalizador de recuerdos y se imbrica, no con la memoria histórica de la nación pero sí con la memoria íntima que se tiene de la historia. El pop celebratorio no impone aquí sus códigos al contexto, sino al contrario, demuestra su versatilidad para ser capaz de resemantizarse en tanto que hito dramático de la vida del personaje.

En *Miss Tacuarembó* esas modulaciones en los códigos de interpretación de la realidad derivan en un proceso acelerado de espectacularización a causa del anhelo de fama de la protagonista:

Miss Tacuarembó presenta un horizonte en el que el cuerpo, el género y la identidad están contruidos a partir de restos *trash* de la industria cultural. Desde el nombre propio, que deja de ser el que le asignaron –Natalia– por el de una protagonista de telenovela –Cristal– la protagonista irá progresivamente atravesando procesos de singularización sostenidos por esos retazos de la cultura pop. El sueño de estos dos niños latinoamericanos, sus deseos de felicidad, se tejerán en torno a las imágenes televisivas, de las tontas canciones pop y de una religión camp. (Marguch 2011b)

En su afán por vincularse al mundo del espectáculo, Natalia olvida la naturaleza real del suyo propio y es aquel el que se convierte en la referencia, como muestra la ocasión en la que, tras la lluvia, afirma que el paisaje parece plastificado, «como si la realidad fuera en 3D» (97). Este comentario, intrascendente en el transcurso de la novela, da cuenta de hasta qué punto la protagonista ha invertido los parámetros de realidad y ficción. Igualmente, el narrador de *Sólo te quiero como amigo* profiere una expresión que recuerda a la sobreactuación con la que la Loca de *Tengo miedo torero* vivía su vida: «No sé si se ha dado cuenta de que interrumpió el mejor momento de mi despliegue escénico» (97).

Sin embargo, la confusión de planos que resultaba tan beneficiosa para Eloisa, resulta más problemática en el caso de la protagonista de *Miss Tacuarembó*:

Natalia es otra chica provinciana criada en el consumo de banalidades y cursilerías, las de la televisión, las canciones y el cine infantil, a la que un exceso de creencia hace pensar, incluso cuando ya fracasó definitivamente en el intento, que todavía podría realizar su sueño de convertirse en la “Miss” del pueblo. Como al Toto de *La traición de Rita Hayworth*, esa creencia anómala, más allá de lo conveniente, la transforma en una niña-monstruo, sufriente y pretenciosa, que despierta lástima, cuando no perplejidad, y que casi siempre resulta insoportable. (Giordano 2006:36)

En un momento de la novela, Natalia lanza el siguiente parlamento: «—Carlos, tenemos que irnos de este pueblo. Tenemos que irnos lejos, bien lejos de acá. Ya ves que este no es nuestro sitio, que acá nunca llegaremos a nada, que este pueblo siempre será igual. Yo sé que algún día seremos grandes y todos nos aplaudirán. Yo sé que un día encontraremos nuestro lugar y el mundo será nuestro» (204). La arenga —similar al discurso que le suelta Esperanza a Gloria para animarla a dejar Gualeguaychú y parecida también a los sueños que alberga Nené respecto de su vida en Buenos Aires— resultaría de lo más esperanzadora si no fuera porque es el párrafo final de la novela y, llegado a ese punto, el lector ya conoce el desenlace de la trama. La apuesta de Natalia de construir su personalidad sobre el mundo del espectáculo se revela finalmente igual de disparatada y fallida que la de Esperanza: «En una tragedia griega lo inexorable es el destino, en nuestra novela, la cotidianeidad. En la griega el pecado de *hybris* es querer ser dios, en la novela parece ser el “querer ser una estrella”. Sucede así un fenómeno que Diego Recoba tacha de actual: la movilidad social, finalmente, es imposible, “*si naciste en un pueblo de porquería, vas a ser una pueblerina barata toda la vida*”» (Rostán 2011).

No obstante, si se tiene en cuenta el conjunto de la obra de Umpi, la condena al anonimato de la protagonista de *Miss Tacuarembó* no tiene por qué resultar un castigo mayor. La propia Natalia apela a esa indistinción en la que navegan muchos productos de la cultura de masas, carentes de un identificativo propio, pero fácilmente reconocibles dentro de una tipología y los utiliza para definir sus sentimientos: «Me siento como en esas películas en las que el asesino es el policía» (123) o «me siento como en una película yanqui, de esas que pasan los fines de semana al mediodía y que son muy malas pero muy bien hechas» (132). También aplica el mismo procedimiento a categorías de personas: «Me siento como esas chicas que se compraron ropa muy moderna a comienzos de los noventa y ahora no tienen más remedio que seguir usándola, en pleno retro» (182). Estas comparaciones esconden una política de masas

donde el cliché y el arquetipo se vuelven operativos precisamente porque permiten al personaje reconocerse en ellos, es decir, gracias a su anomia devienen familiares.

Sólo te quiero como amigo va un poco más lejos en su exploración del anonimato. De entrada, resulta significativo que en ningún momento se nos da el nombre del narrador. El protagonista, además, se hace eco de una filosofía que el propio Umpi ha defendido en varias entrevistas: «Ahora la veo como alguien de lo más normal. Me gusta la gente normal. Siempre le decía a Juanjo que quería ser normal, común, tener un objetivo y hacer lo posible por lograrlo» (209). Esta reivindicación de la normalidad y del placer de ser uno más casa con las exposiciones y defensas del lugar común que se hacen a lo largo de las tres novelas. Las apariciones cruciales de las distintas artistas que, con su sabiduría, iluminan a los personajes en sus conflictos, rara vez van más allá del tópico y la generalidad: «Y acordate que las situaciones son más simples de lo que parecen», le dice el fantasma de Gaby Bex al narrador cuando se le aparece (219). Las palabras de Raffaella Carrà en *Aún soltera* se mueven en la misma línea y eso no supone una desvalorización sino lo contrario. La frase de Eloisa al respecto remite a aquella de Molina sobre los boleros: «Ella [Carrà] dice todo lo que te atraviesa el corazón» (44). En ese sentido, los clichés y la atmósfera *kitsch* que se desprende de ellos no resultan necesariamente castrantes sino todo lo contrario: espacios flexibles y democráticos de verdad.

Referencias explícitas

A tal punto llega la saturación pop en Umpi que el recurso de definir a los personajes a través de sus filias y sus fobias en el campo cultural podría documentarse casi a cada página (sobre todo en las dos primeras novelas). Raffaella Carrà, Regina Duarte, Xuxa, Sofía Gala y Luis Miguel son algunos de los más recurrentes en *Aún soltera*, pero también se encuentran alusiones a personajes de disciplinas y ámbitos muy distintos, como Luis Eduardo Aute (12), Brad Pitt (13), Mano Negra (22) o el padre del pop, Andy Warhol (24).

Una vez examinadas el resto de obras y referencias de los otros autores comprendidos en esta investigación, resulta llamativo observar las redes que se tejen

entre ellos: algunas son puramente casuales, otras delatan una genealogía tipológica y unos motivos recurrentes dentro de la estética pop. *Flashdance*, emblema del cine de los 80 y prolongación de los *women films* que adoraba Puig, es, por ejemplo, uno de los referentes comunes a *La asesina de Lady Di* y a *Miss Tacuarembó*. Otro icono común, este también hartamente representativo por cuantas connotaciones tiene dentro del arte pop, es la Barbie. Almodóvar, director citado a menudo por la crítica para arrojar luz sobre la estética de Puig y de López, aparece mencionado en *Sólo te quiero como amigo* (128).

Finalmente, el referente más compartido por estos autores, el que mejor representa la cultura de masas norteamericana y uno de los que más presencia ha tenido en las distintas manifestaciones pop es, sin duda, la Coca-cola. Esta aparecía mencionada en *Maldición eterna a quien lea estas páginas* —«A veces me da la impresión de que usted me quiere sorber la vida, como una coca-cola» (55)—, en *Las películas de mi vida* —«Digamos que yo soy la botella de Coca-Cola y quien me agitó fue una mujer a la que (quizás) nunca volveré a ver» (4)—, y lo hace ahora en *Miss Tacuarembó* —«Apuesto que en su cabeza, en lugar de cerebro, tiene Coca Cola sin gas» (33)— y en *Aún soltera* —«Los vidrios se desintegraron en medio segundo, emitiendo un sonido similar al que producirían cien botellas de coca cola destapándose al mismo tiempo» (65)—. Lo que vuelve relevante esta repetición no es la mera aparición de este refresco, que podría justificarse como un mero elemento de *atrezzo* que busca dar naturalidad a la escena, sino el hecho de que en las tres frases se utiliza como elemento metafórico o comparativo, con lo que cobra un valor simbólico dentro de las novelas.

7.1.3. Cronotopo

La familia y la religión son dos pilares fundamentales durante la infancia de Natalia. Sin embargo, su desengaño en ambos terrenos la lleva a partir y buscar la felicidad en la ciudad, a través de otro de los cimientos sobre los que se asienta su vida: la fama y la cultura de masas. Sin embargo, estos tres ámbitos no juegan en igualdad de condiciones, ya que esta última ha fagocitado a las otras dos: Natalia acude a Cristo para pedirle un televisor y el reencuentro con su madre se produce bajo los focos de un *talk show*. Tras una experiencia errática en la capital, Natalia busca la fama en su pueblo de origen, pero también allí fracasa. Los discursos a los que la protagonista acude para forjarse una

identidad fallan uno tras otro. Cuantos más se suman a la lista de frustraciones, más se dirige hacia discursos externos, basados en una aprobación superficial de su persona, como es el *talk show* o, ya al final, el concurso de mises.

Según cuenta Sibilia citando a David Riesman, durante la primera mitad del siglo XX la relevancia creciente del consumo y los medios de comunicación masivos constituyeron, al tiempo que dos fuerzas fundamentales en la modernización de Estados Unidos, dos factores de cambio en las formas de sociabilidad y construcción de la subjetividad, llegando a operar una importante transformación del carácter. Esta mutación consistiría en «un desplazamiento del eje alrededor del cual se edifica lo que se es: desde adentro —introducidos— hacia afuera —alterdirigidos—» (Sibilia 2008: 267), que a su vez se puede conceptualizar como la sustitución del carácter por la personalidad. «El modo de vida y los valores privilegiados por el capitalismo en auge fueron primordiales en esa transición del *carácter* hacia la *personalidad*, al propiciar el desarrollo de habilidades de autopromoción y autoventa en los individuos, y la instauración de un verdadero “mercado de personalidad”, en el cual la imagen personal es el principal valor de cambio» (2008: 267). El nuevo yo que aparece se perfila como una criatura que desea ser vista, ser amada y que ansía la aprobación ajena. Con estos condicionantes sobre sus espaldas, Natalia se lanza a una vida regida por las necesidades que ella misma sintetiza en su monólogo final: ser alguien grande, que el mundo sea suyo y que todos la aplaudan.

En este marco, resulta significativo que el personaje trabaje cara al público como vendedora de perfume. Este, como motivo, está íntimamente ligado al universo femenino, especialmente en la acepción de esta categoría construida desde la cultura de masas y, por lo tanto, recurrente en la narrativa de Puig —«*Perfume predominante*: el desprendido de las hojas de los eucaliptus que rodean al Prado Gallego» (2005: 96) —. A las connotaciones de dicho producto, ya explicadas en 6.2.2., se suma aquí su ubicación absolutamente externa en la configuración de las capas de información del sujeto. El perfume es un condicionante capaz de llegar antes incluso que el físico y sirve a la protagonista para, a través del análisis minucioso de las fragancias, clasificar a las personas y obtener por adelantado información sobre ellas.

A través de este y otros elementos, Umpi retrata un estadio de la cultura de masas en el que su lado más mercadotécnico atraviesa la dimensión sentimental de los personajes.

El reencuentro entre Natalia y su madre se produce instigado por el programa de televisión y siguiendo su propia lógica, es decir, la relación se construye de fuera hacia dentro y la protagonista, que no deseaba volver a ver a su progenitora, acepta por la idea de pasar una semana en Buenos Aires con los gastos pagados (53). Se trata, en definitiva, de un engranaje económico que altera la dinámica afectiva de los personajes. El dinero, escondido tras la máscara del espectáculo, se legitima para este tipo de intervenciones. En un momento en el que la fe de Carlos se tambalea, Natalia se reafirma gracias a la película *Parchís, la guerra de los niños*, en la que aparecen los protagonistas pidiéndole cosas a Cristo. Así, le dice a su amigo: «Los Parchís no pueden estar equivocados. ¿No ves todos los discos que venden?» Aquí el motivo por el que el grupo Parchís aparece como un referente de moral religiosa no es el aura y la seducción de la que los ha imbuido la industria del *entertainment*, como podía suceder en Puig con Rita Hayworth, sino que es directamente la lista de ventas la que los ha legitimado para ocupar esa posición. «La verdad, parece decir la novela, es la realidad del mercado y el ritmo irrefutable de la tecnología, que historiza la experiencia generacional» (Palmeiro 2011: 269).

La cultura *mainstream* ha dotado de una nueva ontología a la realidad y de una nueva epistemología a los seres que la habitan. La superficie ha extendido sus dominios, los ritmos se han acelerado y el ser humano se define, cada vez más, por su relación con los objetos y los iconos. Para dar una idea del estancamiento en el que había entrado su relación, el narrador de *Solo te quiero como amigo* explica: «Queríamos cambiar de canal, anotarnos en un club, comprarnos ropa más moderna, cintos, accesorios, productos de belleza, mascotas, gatos, volvernos famosos, entrar en el chat, ir a fiestas, aventurarnos, viajar» (16). Prácticamente ninguno de los elementos que cita en cascada remite a la interioridad o la intimidad de la pareja, sino al afuera y a las posesiones de las que se rodean. Esta crisis le lleva a sentir celos de chicos más jóvenes: «Chicos ágiles, saltarines, de buen pelaje, con mochilas, llenos de piercings, saliendo de debajo de las piedras, en las discotecas, en los chats, en cualquier sitio. Chicos que fueron fanáticos de Tinelli y ahora miran anime» (17). Es su aspecto físico, su relación con el entretenimiento y sus referentes culturales lo que los define, lo que los identifica en tanto que grupo y lo que los vuelve amenazantes para él.

Al mismo tiempo, sin embargo, esa exterioridad y esa banalidad, que recuerdan en algo a las que retrataba Puig, son también un aliado del personaje, un espacio de sosiego. En la siguiente escena, el narrador está comiendo con la madre de su expareja: «Pone un disco exótico, con tambores africanos, world music. Seguimos hablando de banalidades. Seguimos con lo de las tunas. Estamos re-colgados con las tunas. Me encantó ese tema. No me pregunta nada sobre mi vida ni me cuenta demasiado de la suya. Mejor. Me da mucha información secundaria: las tunas, las sillas plegables, la tarta de berenjenas, calidades, etc.» (59). La música que escuchan es muy representativa del cronotopo que captura Umpi. Aunque el término *world music* existe en musicografía desde los años 60, es en los 80 cuando la industria discográfica occidental lo populariza y resignifica, empleándolo para agrupar la música proveniente de África y Asia. La etiqueta no remite a una tradición, compases, melodías o letras de esas composiciones, únicamente los identifica por un parámetro exterior que dice más del lugar de enunciación —el seno de la cultura *mainstream*— que de la música en cuestión. No es de extrañar, por tanto, que lo primero que destaque el narrador de ella es que le resulta exótica. A continuación se describe una conversación que bien pudiera ser una de aquellas en las que Nidia y Luci se refugiaban en varios pasajes de *Cae la noche tropical*. En su relación con los objetos cotidianos, esos que hubiera podido retratar Warhol en un lienzo, es donde el personaje se encuentra más a gusto.

En el mundo creado por Umpi, la felicidad no se extrae de la distancia irónica con respecto de los objetos sino del complaciente y reiterado contacto con ellos. De ahí la omnipresencia de las canciones de Raffaella Carrá que introducen como epígrafes cada uno de los capítulos y dominan, junto con las de Simone, Piero o Abba, las horas cotidianas de sus personajes. Bajo una perspectiva adorniana, el mundo kitsch resulta la parodia de la catarsis que toda buena obra debería provocar en el receptor. Aquí más bien se insinúa como el terreno fértil donde florecen sensaciones y emociones que enriquecen la vida de los sujetos. (Colomba 2010)

En esa actitud ambivalente hacia la cultura de masas y la sensibilidad *kitsch*, solo que llevada a un estadio posterior propio de la sociedad de entresiglos, es donde el vínculo Puig-Umpi se hace más fuerte.

7.1.4. Religión versus cultura de masas

La sustitución de la religión por la cultura de masas, que hemos venido analizando en cada autor, en el caso de Umpi solo aparece en *Miss Tacuarembó*; eso sí, aquí cobra una dimensión mayor y más profunda que en ninguno de los anteriores escritores. Si la religión no es excluida, no es porque constituya una alternativa, sino porque directamente ha sido absorbida.

La relación de los niños con Cristo está mediada por su costumbre de pedirle deseos que él debe cumplir. La naturaleza de estos no podría estar más alejada de cualquier noción espiritual o mística: Natalia pide un televisor, una tarta de frutillas, unos *walkie-talkies*, ganar el título de Miss Tacuarembó y, el más trascendente de todos, la muerte de la madre de su amigo Carlos. Como ha advertido Palmeiro, se trata de «una relación mafiosa, llena de amenazas, “aprietes” y ajustes de cuentas (incluyendo una bofetada a la cara de Cristo que se desintegra frente a sus ojos)» (2011: 270). La identificación que se establece en un momento dado entre Cristo y Papa Noel, ese ente encargado de poner en contacto las ilusiones y deseos de los niños con los imperativos del consumismo más insaciable, apunta en esa dirección.

Por un lado, Cristo ha abandonado su atmósfera divina, donde imperan las consignas morales, el ascetismo, el sacrificio y la humildad, para entrar de lleno en la lógica del simulacro, la seducción, el hedonismo y el egocentrismo que rodean al universo del *entertainment*. Es una manera de definir la generación de los 90 y los 2000. Así se trasluce en las palabras de Natalia, cuando habla de las diferencias entre ella y su madre: «Siempre supe que su verdadera vocación era ser monja y vivir en función de Cristo, mientras que yo creía que Cristo existía en función de mí. Cristo debe usar Ck Be [una marca de perfume]» (55).

Por otro lado, con este desplazamiento Umpi pone de manifiesto la lógica transaccional que está implícita en el cristianismo y que atosigaba a la Mabel de *Boquitas pintadas*. Para poder disfrutar de la vida eterna en el paraíso, el sujeto debe cumplir una serie de condiciones. Sin arrepentimiento, no hay cielo. Es la dinámica que Natalia parece haber captado e invertido: si sus deseos no se cumplen, abandona la fe. A través de todas estas operaciones quedan de relieve también las concomitancias entre la cultura del espectáculo y la institución religiosa. Ambos tienen sus templos y ritos y, sobre todo, ambos emplean estrategias proselitistas o de *marketing* para lograr su fin último: aglutinar a cuantos más espectadores/devotos posibles. A lo largo de la novela

se repite como un mantra (como el estribillo de un *hit*) el canto litúrgico «Pescador de Hombres», compuesto por Cesáreo Gabaráin, «un cura “moderno”, y traducido a todos los idiomas en los que existe el catolicismo (sería el efecto pop del catolicismo *aggiornado*: hay que llegar a las masas por donde más les duela)» (Palmeiro 2011: 270).

La adaptación cinematográfica acentuó la identificación entre ambas esferas y trasladó parte de la acción al Cristo Park, un parque temático católico, inspirado en el parque Tierra Santa de Buenos Aires, de características similares. Allí los visitantes tienen la sensación de trasladarse a la Jerusalén de hace 2000 años y pueden asistir a los distintos espectáculos de luz y de sonido en torno al pesebre, la Última Cena, la Creación o la Resurrección. Así pues, la ficción de Martín Sastre, más que inventar, simplemente aporta una recreación irónica. La lógica *mainstream* ha terminado por invadirlo todo. En este sentido, las reflexiones de Marguch sobre la película son también aplicables a la novela:

En Miss Tacuarembó, el pop se vuelve una máquina estética de producción de formas de vida: en un horizonte post-identitario y post-orgánico, es la televisión y la industria cultural aquello que puede proveer a la vida de forma. Esta repetición de modelos de la industria cultural supone que la cultura pop se vuelve algo que Natalia elige ser, en contraposición al mandato religioso del deber ser. El pop es una ética, si entendemos por ética el conjunto de las reglas, una forma-de-vida que se autoimpone o, lo que es lo mismo, un modo de existencia. (2011b)

La asimilación pop-religión se mantiene hasta el final, cuando Natalia no logra ser Miss Tacuarembó y decide renegar de Cristo. La decepción en un ámbito equivale a la decepción en el otro. Al final en la novela se diluyen la promesa tanto la promesa de un Dios auxiliador, como la de la fama mediática. La caída de estos discursos, más semejantes de lo que hubiera parecido a priori, es la condición sine qua non para la puesta en marcha de la autonomía del personaje.

7.2. Tecnología

7.2.1. Intradiegética

Dispositivos: temporalidad e identidad

Como sucedía en *La asesina de Lady Di*, en *Aún soltera* y en *Miss Tacuarembó* se dibuja un estadio tecnológico voluntariamente arcaico. Los artefactos que aparecen son *walkie-talkies*, *walkmans*, cedés, cascos, creando así una atmósfera de «modernidad en ruinas» (Palmeiro 2011: 268) que no impide que los aparatos se conviertan, como sucedía en Fuguet, en espacios de resistencia. Al desplegar toda esta iconografía algo vetusta, o tal vez ya *vintage*, Umpi le otorga a la tecnología su papel de estratificadora generacional: los aparatos, canalizadores y reorganizadores de la experiencia, son los encargados de fijar los límites entre generaciones y establecen una sucesión en términos amenazantes. El escritor señala la importancia sentimental y fetichista de los artefactos tecnológicos, así como su capacidad para historizar una vida. El hecho fundacional en la infancia de Natalia y en su posterior formación es la llegada de la televisión en color. Este acontecimiento es también el origen de la novela, el causante de que haya una historia que contar. Este avance tecnológico y su experiencia personal se vuelven indistinguibles en una sola frase que juega a confundir instancias y categorías: «El color llegó el día en que cumplí seis años» (7). La televisión servirá de estructura al relato: en la novela, la historia es la historia de la técnica. La subjetivación se produce en un cruce entre la cultura de masas y el delirio místico: tecnología y magia, como también veremos en Alejandro López, parecen una» (Palmeiro 2011: 269).

No es casual, por otro lado, que los únicos aparatos sofisticados que aparecen en *Sólo te quiero como amigo*, lo hagan en manos de Juancito. El nuevo novio jovencito de Juanjo, al que el narrador detesta, maneja un dispositivo que el protagonista es incapaz de definir entre el Ipod o el Iphone. Su apego y su manejo del aparato, hacen que lo tache de «robot» (98) y que él mismo se plantee por qué no tiene móvil. No se trata de una brecha en términos de clase social, sino de edad. Al narrador, simplemente, le corresponde un estadio distinto, pero él también ha construido su subjetividad en torno a los medios electrónicos. Como les sucedía a algunos personajes de Puig y de Fuguet, asemeja procesos mentales a procesos tecnológicos; así habla de «rebobinar» en lugar

de «recordar» (12); en una situación en la que se siente olvidado, habla de sí mismo como «esa mancha que aparecía en las filmaciones domésticas de video» (45), — comparación semejante a la que Lucas hacía en *Por favor, rebobinar* cuando decía sentirse un extra—, y se imagina a Juanjo como si fuera «un video hecho por una cámara de muy mala calidad» (57).

La otra forma principal de subjetivación pasa, como en López, por el chat. De nuevo, como la Ana de *Pubis angelical*, el narrador crea a su antojo una nueva identidad con la que deshacerse del peso de su bagaje sentimental y acercarse a otro sujeto, en este caso, Quierotodo25. Al contrario que en *kerés cojer = guán tu fak*, Umpi en ningún momento rebasa el formato de la página, no adopta códigos extradiegéticos de la informática, ni imita el lenguaje propio de este campo. Todo ello aparece, sin embargo, pero procesado por la escritura literaria ortodoxa. El personaje, a través de su narración reproduce minuciosamente el proceso de contacto, los pasos técnicos, la estrategias lingüísticas, los temas de conversación frecuentes, logrando así, más que una experiencia parcial, una suerte de arqueología de los usos del chat, un poco en la línea de la radiografía sentimental con visos de *sitcom* que vimos en 7.1.1. Por ejemplo: «Te soltás, hacés bromas, escribís todo con la letra K»; o: «La pantalla queda con la pradera de Microsoft como única alternativa de distracción, así que volvéis abrir el Internet Explorer y digitás “Latinochat.com”». Inmediatamente vuelve a aparecer con una velocidad sorprendentemente la página que habías cerrado. Te registrás como nuevo usuario» (125-126).

En un momento, se aleja de la reproducción fiel para lanzar una reflexión más abstracta sobre las implicaciones políticas y temporales del chat: la gente que encuentra allí es «promiscua y escurridiza», lo que le remite al «mundo de la globalización y el consumismo. La oferta y la demanda» (129). Sin embargo, es allí que acude en busca de su nueva vida. Aunque en una escala íntima o sentimental, el personaje plantea también el conflicto sobre el registro y control que suponen los nuevos medios. Es el mismo debate que, en los términos paranoicos y estatales propios de la ciencia ficción, plantea Puig en *Pubis angelical*. El narrador indaga en el historial del ordenador para buscar indicios de infidelidad de su pareja y utiliza su *nick* en el chat para suplantar su identidad, aunque finalmente consigue hacer acopio de voluntad y decide no explorar más, respetando la privacidad del otro y la versión oficial de su pasado. Ni tecnofóbico,

ni tecnofílico, Umpi plantea la tecnología, al igual que la cultura de masas, como el escenario donde habrán de desarrollarse las próximas batallas.

7.2.2. Extradiegética

Acefalia narrativa

Miss Tacuarembó está narrada mayoritariamente por Natalia. Sin embargo, hay capítulos que abandonan este formato para adentrarse en otro mucho más cercano a Puig: la reproducción de voces en bruto. Entre ellos podemos distinguir, a priori, dos tipos: los que tienen coartada tecnológica y los que no. Los segundos son meras transcripciones de diálogo sin acotaciones, al modo de *El beso de la mujer araña* o *Cae la noche tropical*. Las primeras presentan la mediación de la cámara o los *walki-talkies*, como, de otro modo, late en *Sangre de amor correspondido* y *Maldición eterna a quien lea estas páginas* la presencia de la grabadora. Tanto Puig como Umpi se hacen eco de un mismo problema, aunque en uno surge de manera espontánea y el otro lo aborda de forma controlada: el mismo ideal de reproducción fiel que la tecnología promete, ella misma lo destroza. Estos medios se proponen como dispositivos transparentes, capaces de transmitir y fijar cada inflexión genuina de la voz original, olvidando la máxima de McLuhan de que el medio es el mensaje. Según contó el mismo Puig, el obrero brasileño al que pagó para grabar, en la génesis de *Sangre de amor correspondido*, al cobrar conciencia del interés de su historia y alentado por las preguntas del escritor «se puso a adornar, a inventar, es decir, se puso en autor y no en mero trabajador por contrato que trata de cumplir expectativas ajenas» (Moreno 2010). El hecho de estar siendo grabado, lo que supone un dispositivo que pasa por retransmisión, oyentes potenciales y posteridad, modifica el relato.

Estos condicionantes se vuelven sistemáticos en la adulteración de la intimidad que supone el *talk show*. El reencuentro madre-hija en presencia de las cámaras y moderado por la presentadora cobra tintes grotescos. El discurso sentimental, una vez más, aparece intervenido por la lógica capitalista, como muestra la siguiente intervención de la conductora del programa: «Señoras y señores. Éste es el llanto de una madre que busca

desesperadamente a una hija. Un llanto sincero y conmovedor. No se mueva de su asiento. No cambie de canal. Volvemos después de unos consejos comerciales» (11).

Por otro lado, se producen las conversaciones que mantienen por *walkie-talkie* Natalia y Carlos. Este artefacto, posteriormente superado por muchas otras formas de telecomunicación, se ha convertido por eso mismo en el fetiche de una generación de niños que creció fantaseando con la proximidad de un mundo de ciencia ficción. Estos aparatos se cuelan entre el teléfono de *Boquitas pintadas* y *Cae la noche tropical* y el chat de *kerés cojer* = *guán tu fak*. En la línea de este último, los condicionantes técnicos del *walkie-talkie* modifican necesariamente el lenguaje de los usuarios, así los niños deben acompañar sus charlas de toda la parafernalia del corto y cambio.

Sin embargo, la presunta separación entre los diálogos no mediados y los mediados por algún artefacto tecnológico se diluye en el pasaje de la cita de Natalia con un chico, que ya se mencionó en 7.1.1. Al narrar esta conversación al modo de una *sitcom*, como si tuviera un público y una cámara grabando, Umpi deja ver cómo esos códigos, supuestamente artificiales, que se derivan de la inserción de un dispositivo tecnológico se han vuelto naturales, si por naturales entendemos que ya no dependen de dicho dispositivo. Es decir, los códigos de reproducción y difusión han trascendido su coyuntura original y se han adherido a las dinámicas sentimentales de los sujetos, que ahora las incorporan a su vida de un modo espontáneo.

7.3. Género

7.3.1. Traducciones del paradigma masculino-femenino

Blancanieves y el espejito (II)

Como ya ha quedado patente, el personaje de Natalia, en *Miss Tacuarembó*, presenta numerosas similitudes con la Esperanza de *La asesina de Lady Di* y las dos, a su vez, son descendientes de aquellas mujeres de las novelas de Puig que se construían por imitación de los estereotipos femeninos cimentados desde la cultura de masas. La frivolidad de estas muchachas, crecidas entre los 80 y los 90, es más desacomplejada y su percepción de la belleza se ha vuelto aún más artificial y asfixiante, pero el proceso mimético es el mismo.

El concurso de mises representa una plataforma inmejorable para condensar y explicitar la lógica de la competitividad femenina que marca el régimen de belleza impuesto por la sociedad del espectáculo. No se trata de ser guapa, sino de ser «más que guapa que», sin otro fin que el reconocimiento y la fama. Dentro de esta dinámica, el perfeccionamiento del físico deviene una disciplina profesional, alejada de cualquier esfera de placer corporal. En esta carrera, el género aparece únicamente como un etiquetado, un marco en el que volver inteligible y convencionalizar toda forma de independencia y belleza: la historia de Natalia «no difiere en nada esencial de la de otras mujeres que alienaron sus deseos de independencia sujetándolos al imperativo de ser como algún modelo irrealizable les prescribió que sean» (Giordano 2006: 37).

El peso es una cuestión que obsesiona a Natalia: «Si fuera gorda sería horrible» (61). Entre las reflexiones que tiene cuando llega a Montevideo, está la de reafirmarse en que no está gorda, comparada con los sujetos que encuentra allí. La relación conflictiva que mantiene la protagonista con su madre, pasa también por ese aspecto. Natalia, que rechaza la idea de parecerse a ella en nada, en vista de la obesidad de su progenitora, se pregunta si ser gorda puede ser hereditario (62). Si a la concepción del género como esquema repetido, se le suma la información genética, la constitución femenina de la protagonista aparece en su doble vertiente, cultural y biológica, como una prisión de la que es difícil escapar.

En el estereotipo de la feminidad que Natalia ha asimilado, la imagen exterior ha fagocitado casi cualquier asomo de interioridad. Atrás quedó la sensibilidad a flor de piel y el imperio de las emociones exaltadas propios del bovarismo. Podría argumentarse que en las figuras centrales de esta estirpe, como la propia Bovary o la Nené de *Boquitas pintadas*, esas emociones eran ya epidérmicas o impostadas, pero aun así *eran*. En las nuevas heroínas ya no hay espacio para eso. Dos escenas que representan muy bien este fenómeno. En una de ellas vemos que la principal preocupación de Natalia, cuando se entera de que su madre ha sido internada en un hospital, consiste en qué debe ponerse y cómo maquillarse para paliar su «look-patético-nocturno» (138). La segunda escena remite a uno de los fetiches de la feminidad sentimental: el llanto. Natalia está en el baño y escucha a dos chicas mofarse de ella; tras una salida lo más digna posible, concluye que afortunadamente no ha llorado, pues eso le hubiera estropeado el maquillaje (195). Dentro del universo sintético y superficial al que trata de adscribirse, la expresión es aquello que distorsiona y descompone la imagen, naturalizándola.

El llanto femenino en Puig, en cambio, acostumbra a cumplir una función curativa y tranquilizadora para los personajes. En *The Buenos Aires affair* encontramos dos alusiones a la lucha entre llanto y maquillaje: la primera sucede cuando Gladys, de niña, hace llorar a su madre en una ocasión y se nos dice que «nunca logró olvidar las gotas negras de rimmel que caían por sus mejillas» (28). Aquí el motivo del adorno descompuesto, o la naturalidad sobrevenida, potencia la función expresiva del llanto. Poco después, dicho motivo reaparece cuando Gladys gana el premio del Salón de Otoño y su madre llora de orgullo, con lo que sus connotaciones son de nuevo positivas. En *Boquitas pintadas* se da otro ejemplo. A través de una carta, Nené le cuenta a Mabel la emoción del día de su boda: «Lloraba como una loca. Me venía desde el pecho, desde el corazón mismo, el llanto. Cuando arrancó el coche, mi marido me miró la cara y se reía, pero él también estaba emocionado, porque había visto que la madre de él también lloraba, pobre señora, parece que es muy buena. Yo me bajé el tul del sombrero y lo embromé, no quería que me viera toda despintada» (141). Nené no quiere que su marido la vea fuera del margen de belleza estereotipada que se le presupone a la mujer, más aún en un día semejante, sin embargo aquí, por sobre dicho envaramiento, se superpone la complicidad entre ella y su marido y la función catártica de su llanto.

Su visión extremadamente estereotipada de los géneros, lleva a Natalia a no poder relacionarse con el chico con el que empieza a quedar: «¿De qué le hablo? ¿De fútbol? ¿De computadoras?» (128). En Puig, el ideal de belleza creado por la cultura de masas importa a las mujeres, fundamentalmente, como herramienta de seducción de los hombres; en *Miss Tacuarembó*, el ideal de belleza creado por la cultura de masas importa a las mujeres para seducir al *establishment* de la propia cultura de masas. Las citas con el chico le suponen un trámite con el que debe cumplir, en el que no aparece el vínculo cuerpo-placer, puesto que el cuerpo ha sido despojado de su carnalidad y concupiscencia, en pos de su construcción sintética. Es más, cuando acude a la farmacia a comprar preservativos, explica «Me siento una cualquiera, Me siento sucia» (129). Y más adelante, cuando un chico la mira: «Odio a los hombres que me miran las piernas» (129). Referido al filme, pero de nuevo aplicable a la novela, Marguch apunta que Natalia se «hace mujer a partir de la imitación de esos iconos televisivos, de esas imágenes pop que ella santifica. La repetición, que es siempre ya diferencia, hace que la protagonista adopte ese caudal imaginario como una forma de devenir: ser mujer no es más que emular la basura de la industria cultural» (2011b).

Ese proceso mimético pasa, como en el caso de Esperanza, por la lucha fratricida entre mujeres. En *Aún soltera* Elisa mantiene una pugna con su amiga Ana María por hacerse con el amor de Fernando, quien no termina de estar claro si les parece tonto o no, lo que hace más evidente que lo que importa aquí no es el trofeo sino vencer a la competidora. Una vez que Ana María se declara vencedora de la contienda, a Elisa no le queda más camino que el de la venganza y así lo hará: para socavar su idilio de pareja, les pinchará los preservativos, forzándolos a un embarazo no deseado. Tanto en esta novela como en *Miss Tacuarembó* el vínculo madre-hija se presenta igualmente en términos de enfrentamiento y odio, especialmente de las hijas hacia las madres, por quienes se sienten manejadas y controladas. Para existir en libertad, necesitan deshacerse de ellas. El único vínculo femenino que no se plantea de modo conflictivo es el intergeneracional fuera de la familia; ahí aparece la célula de resistencia. En este sentido, sí puede decirse que *Aún soltera* plantea una alternativa, similar en cierto modo a la familia artificial o reconstruida que se construye Nidia en *Cae la noche tropical*, cuando la solterona, la adolescente y el travesti se alían bajo el mismo techo para hacer frente a la soledad.

La feminidad desde el arquetipo gay

La novedad fundamental que presenta Umpi respecto a López es la extensión de los límites de esa competitividad en clave de género hasta la figura del homosexual. En *Miss Tacuarembó*, Natalia no tiene una amiga, como Esperanza en *La asesina de Lady Di*, sino un amigo gay y, aunque no rivalicen en sus amoríos, el rechazo de la protagonista hacia el novio de Carlos hace pensar en un trasunto de la misma dinámica confrontativa. Si ser mujer consiste en imitar los arquetipos de la industria cultural, el éxito de la empresa depende más de las aptitudes para la representación que de ningún atributo biológico. En un pasaje, riñen por quién desfila mejor de los dos. Natalia argumenta que ella sabe más porque es mujer, a lo que Carlos responde que eso no tiene nada que ver. Finalmente, ella concede su supremacía: «Siempre supo imitar a la perfección ese tipo de cosas, como los pasos en cámara lenta de Vanessa» (98). Así pues, «la feminización se experimenta como una puesta en abismo que exhibe los procedimientos de la performance genérica, que puede leerse en *La asesina* en la construcción de las voces, y aquí aparece tematizado en términos de identidad gay» (Palmeiro 2011: 272).

La evolución del personaje de Carlos es reflejo de los cambios que los homosexuales han experimentado en los últimos 20 años en Uruguay en materia de aceptación social. De niño, sus padres tratan de reorientarlo, impidiéndole que juegue con Natalia a juegos de niñas e integrándolo en entornos más varoniles. Ya mayor, en Montevideo, vive con su novio, frecuenta ambientes gays y es bien visto por la madre. El personaje de Carlos sirve de contracara a la feminidad planteada por Natalia. Esta asimila los patrones derivados de telenovelas, revistas del corazón, las modelos y las películas de Hollywood; mientras que en Carlos, quien no deja de manejar los mismos códigos, dicho proceso de asimilación cobra tintes de resistencia frente a la normatividad. Su operación mimética constituye un doble desplazamiento, lo que redundará en la puesta en abismo de las convenciones de género, acentuando el carácter performático, paródico y crítico frente a la posible alienación que se observa en el caso de Natalia.

Su caso es similar, en cierto modo, al de Kiwi, el travesti de *Aún soltera*. Como sucedía con Molina y con La Loca del Frente, este personaje desestabiliza las categorías

del lenguaje, los estereotipos, las asimilaciones de género convencionales y, en definitiva, la normalidad sexual. La propia narradora reflexiona sobre ello al ver cómo caen los estereotipos que ella manejaba: «Creo que lo que más me simpatizó fue el hecho de no saber si tratar a Kiwi de “él” o de “ella”, así como yo nunca sé si llamar “chalet” a mi casa o “mi casa” al chalet. (...) No me casaría con él, pero sí le lavaría la ropa y llevaría sus hijos al colegio» (24). A través de estos símiles cotidianos, aparentemente desprovistos de carga política, Eloisa plantea en realidad un reordenamiento familiar y unos vínculos afectivos sin parangón en la estructura social dominante, aunque a partir de ciertos modelos patriarcales.

Este foco de resistencia, en cambio, se diluye en *Sólo te quiero como amigo*. En esta novela el gay ya no es el otro, el amigo, aliado o competidor de la mujer, sino que es el narrador y protagonista. La cultura de masas está presente, pero lo que cobra más cuerpo en la novela son algunos motivos de la cultura gay, como el fotógrafo David LaChapelle, el chat o los bares gays.

Ser gay se convierte así en un arquetipo limitante y repetitivo. Durante una comida en la que el narrador describe la música, el ambiente y los materiales que observa en el restaurante —pasaje que parece una traducción directa de Puig—, para describir una conversación en la que los interlocutores tratan temas sentimentales sin escucharse, el narrador afirma que «es como una charla de maricones que hace tiempo que no se ven» (112). En otro pasaje en el que su exnovio vuelve a la casa a buscar algunos de sus enseres y se desata una pugna por la licuadora, el protagonista se dice a sí mismo que se está poniendo «más maricón que nunca» (70). En torno al de «maricón», muy presente en la novela, se despliega todo un universo de etiquetados o estereotipos oscilantes entre la orientación sexual y su reconversión en estéticas y sectores de mercado: todas las luchas de mercado que «se ganaron fueron las que se convirtieron en una necesidad del mercado, la identidad de las mujeres en relación con una sensibilidad de consumo, y la cultura gay» (Palmeiro 2011: 279).

Una de las etiquetas presentes en la novela, y uno de los mejores exponentes de las zonas de contacto entre orientación sexual y mercado, es la de «gay friendly» (185), que designa comercios, políticas o personas que buscan la creación de un ambiente amigable para hacia los homosexuales. Otra que aparece es la de «metrosexual». Sin embargo, pronto se advierte que el etiquetado en *Sólo te quiero como amigo* rebasa el ámbito

erótico para volverse una práctica omnipresente. Se trata de una forma esquemática de descripción que, más que describir propiamente, buscando retratar la singularidad o especificidad del objeto, adopta la tendencia contraria: crear categorías donde asimilarlo a otros de su mismo estilo. Se trata, de nuevo, de una dinámica de síntesis, en la misma dinámica de las listas y las jerarquizaciones de productos culturales por estrellas de *Por favor, rebobinar*. Por un lado, es una práctica que remite a una lógica capitalista que busca el mayor ahorro de esfuerzo para el usuario, en aras de fomentar y acelerar el consumo. Por otro lado, remite a la economía de rasgos y el espíritu pragmático de internet, necesitado de fórmulas sintéticas que organicen su contenido; en este sentido, los *hashtags* de la red social Twitter son un referente ineludible.

El mejor ejemplo de esta nueva tipología de descripción, donde las etiquetas se reproducen en cascada, es precisamente a cerca de un restaurante «gay friendly»: «El ambiente es muy sushi, muy mínimas careta, muy “sí pero no”, muy “quiero y no puedo, muy “dejemos este trabajo de mierda y pongamos un boliche cool”» (185). En el fragmento citado, el escritor reproduce este procedimiento de manera compulsiva hasta generar una deformación paródica en clave de distanciamiento crítico de toda la estereotipia:

Dani Umpi trabaja esta relación con la cultura tanto en sus novelas como en sus presentaciones como performer. En sus shows, Dani no se viste de mujer sino de niña cachivachesca, y lo que se parodia, como en *Sólo te quiero como amigo*, es lisa y llanamente la identidad gay y sus códigos: el habla en femenino, las citas del universo *fashion* (con una sofisticación más propia de la enciclopedia gay que de la revista femenina), la disco como centro de la vida (que implica el abandono del yire de la marica perlongheriana). (Palmeiro 2011: 279)

La evolución de la cuestión de género a lo largo de la obra de Dani Umpi puede ser leída como un seguimiento de los procesos de asimilación de las identidades marginales por parte de los poderes normativizadores. No en vano, una de las principales obsesiones del primer gay que toma la palabra en su novelística es la de ser normal. En esa línea, la identidad que en *Miss Tacuarembó* presentaba alguna diferencia respecto del devenir mujer construido desde la industria cultural, en *Sólo te quiero como amigo* aparece ya como una resistencia fagocitada. Umpi traduce así los modelos de feminidad explorados por Puig al instante actual, en el cual la cultura gay se encuentra ya sometida a las mismas tensiones que aquellos sufrían en el momento de emancipación de la mujer.

8. Dos casos oblicuos: Alan Pauls y Mario Bellatin

8.1. Manuel Puig en Alan Pauls

8.1.1. «El otro absoluto»

En 2007, tras dar una conferencia sobre Puig, Pauls fue preguntado por el vínculo entre su obra y la del autor de *Boquitas pintadas*:

Para mí siempre fue una especie de otro absoluto. Ninguna literatura podría ser más remota a la mía. Creo que hasta hace muy poco siempre funcionó como un borde, una dimensión extravagante para mí. Es como la otra cara de mi papel. Puig es un escritor que me permitía hacerme preguntas y pensar problemas que de otro modo jamás encararía. Es alguien que me saca de quicio. Y eso me gusta, es lo mejor que me puede pasar: si no me sacaran de quicio no pensaría nada. Con los años esta relación de alteridad fue cambiando; aunque no diría que algo de mi trabajo se reconcilió con el suyo, sí encuentro, muchas veces, como que voy poniendo los pies en unas huellitas que encuentro en la arena y que, reconozco, son de Manuel Puig. (Berlanga 2007)

Cuando Puig se convierte en un fenómeno popular, Pauls contaba doce o trece años y aunque ya empezaba a ser un lector voraz, apenas se interesó por aquel acontecimiento de la literatura argentina. En los 80, cuando el escritor de General Villegas se convierte en víctima de las listas negras de la dictadura y empieza a ser estudiado en las universidades —sobre todo las estadounidenses—, Pauls recibe el encargo de hacer un ensayo sobre *La traición de Rita Hayworth*: «Lo acepté como un desafío: a ver cómo es escribir un libro de crítica sobre un escritor que a priori no me mueve especialmente. Y fue escribiendo el libro como empecé a entender de qué se trataba, a entender qué tenía Puig para decirme a mí, que ya empezaba a publicar y tenía un cierto mundo literario propio» (2009c). Pauls reconoce este trabajo como «lo más genial que puede ser la crítica», ya que, antes aun que al posible lector, ayuda al crítico a comprender mejor una obra e incorporarla a su universo particular. Resulta muy significativo que Pauls llegara verdaderamente a Puig a través de la crítica; su lectura, en este caso, está mediatizada por un enfoque intelectual que le desvela más secretos de aquellas novelas que los acercamientos previos. Algo similar le ocurrió con *Cae la noche tropical*, obra que le gustaba razonablemente hasta que, haciendo un prólogo para una edición de escuela, la novela se le reveló como una «depuración del dispositivo Puig increíble» (2009c).

La lectura por capas, progresiva, que Pauls ha ido haciendo de la obra de su antecesor da una idea de lo alejados que estaban inicialmente los intereses del uno y las propuestas del otro, de la aparente irreconciliabilidad de sus literaturas. Hicieron falta tiempo y la distancia que da una lectura enfocada a la crítica para reconocer lo propio en lo que parecía el otro absoluto:

Yo no me di cuenta hasta varios años después de hasta qué punto todo lo que yo escribía como escritor de ficción empezaba a ser contaminado por una especie de puigismo bastante sutil, porque ninguno de los signos más evidentes de Puig pasan a mi escritura. Yo escribí el libro sobre Puig con una posición muy reservada, de crítico en dominio de ciertos instrumentos de la crítica de la época, pero ese libro empezó a intoxicarme de una manera bastante intensa, aunque sus efectos fueron muy residuales y se han ido revelando para mí con los años. Recién me doy cuenta de que en *El pasado* hay algo que no es mío y que es de Puig, como un espectro. Recién te diría cuando terminé el libro, no cuando lo iba escribiendo. Sin que haya ninguna referencia a Puig, sin que hubiera un regreso a Puig durante la escritura de la novela. (2009c)

Efectivamente, las naturalezas tan dispares de sus poéticas e, incluso, de su modo de entender la literatura como lectores, hacían impensable cualquier contagio. Puig representa la oralidad, la novela dialogada y acéfala que cuestiona las nociones de originalidad y voz propia, mientras que Pauls, afiliado a la escritura proustiana, ha ido convirtiendo el estilo en su fetiche de autor y la frase larga, elaborada, llena de incisos, en la marca de ese fetiche. Puig apuesta por la materialidad del diálogo, su condición audible, tangible, casi teatral, mientras que la oración en Pauls se construye muchas veces a través de la negación, proceso antimaterial, intelectual, etéreo. Mientras que Puig afirmaba: «Se pierde mucho tiempo leyendo. ¿Para qué leer?»; Pauls fue lector voraz desde su niñez; el uno se quejaba de la ardua concentración que exige la lectura, el otro, en cambio proclama que «leer buena literatura para mí es algo parecido al estado de un coma profundo. Es un estado de aislamiento, de posesión, con el plus imaginario de lo que es perderse en un mundo que en realidad no existe» (Gaffoglio 2010). Y lo mismo ocurre con su actitud respecto a sus lectores: cuando Puig dice: «Yo escribo para un lector con mis limitaciones. Un lector con ciertas dificultades para la concentración en la lectura, que, en mi caso, proviene de mi formación como espectador cinematográfico» (Corbatta 2009: 237). Pauls se ubica en sus antípodas: «Exijo que la gente se concentre para leer. La literatura es exigente. Me parece que todas las cosas hechas con rigor exigen la puesta en práctica de ciertas facultades o de ciertas disposiciones que tal vez no están muy en la superficie» (Gianera 2007). En el primero, tanto en su formación cultural como en su obra, la cultura de masas tiene una influencia

inmensamente mayor a la literatura y en el segundo ese influjo aparece sofocado por la reelaboración de esos materiales: «Mi relación con la cultura pop está mediada por la alta cultura, el modernismo, la gran literatura del siglo XX, la vanguardia. Rodrigo Fresán y otros escritores pop escriben mucho a partir de la fascinación de la cultura pop, yo escribo contra la fascinación. La alta cultura me sirve para desactivar ese hechizo, el mismo que me tenía atado de pies y manos a la tele cuando tenía siete años. (Gianera 2007)».

Cuando Puig, exultante, celebra: «NO HAY QUIEN RESISTA AL HECHIZO DE LA TV (sic.)», Pauls, distante, aclara: «Veía mucha tele, sobre todo en los años 60, su época gloriosa. En la actualidad la veo de otro modo, con una especie de atención indiferente, no me concentro» (2009c). La diferencia esencial se cifra en su actitud: donde Puig es cercanía e inmediatez, Pauls es lejanía y mediatez. Así aparece en *Historia del llanto*, en la que se dice lo siguiente del protagonista, que no es sino un trasunto del propio Pauls: «Para puto Puig, piensa. El escritor Manuel Puig, que no soportaba que lo real estuviera tan lejos, que llegaba a lo real acelerando, acortando camino por la vía de la ficción, su verdadero y único *intermezzo*. Él, la ficción, la usa al revés, para mantener lo real a distancia, para interponer algo entre él y lo real (...) Todo sea por no estar cerca» (73). El propio Pauls ha teorizado al respecto:

un deseo prodigioso de realidad: no puedo viajar, luego voy al cine; no es que voy al cine para no viajar, ni que el cine sea el sustituto del viaje, no, el cine es el viaje, es un viaje vertiginoso, que dura una hora y media, inmóvil, pero es un viaje. Ir a ver una película es ir a ese lugar, ir a esas mujeres, ir a ese mundo glamuroso. Lo que hace Puig es acortar el camino, ir más rápido⁸⁷. (2009c)

A estas oposiciones en sus posturas literarias, se suman otras más anecdóticas. Las obras de ambos escritores muestran su interés por la mujer: en el caso de Puig, su fijación casi obsesiva con los personajes femeninos es más que evidente y se completa con su afición por los *women's films* hollywoodienses; en Pauls, en cambio, esta atracción aparece generalmente mediatizada por un elemento masculino que ocupa el primer plano, mientras fuera de cuadro el personaje femenino mueve los hilos. En *El pudor del pornógrafo* el lector solo tiene acceso a las cartas del pornógrafo, todo lo que sabemos de Úrsula es a través de sus comentarios y de las citas que introduce de las cartas de ella; no obstante, el giro final coloca a Úrsula en el centro de la acción, de un modo similar a como ocurre en *El pasado*. Pauls explica al respecto:

⁸⁷ Alan Pauls, entrevista personal con el autor en Buenos Aires.

Siempre me intrigó de una manera casi sobrenatural el modo en que las mujeres piensan el mundo, viven el mundo, miran el mundo... Y en un punto las considero como marcianas, son como lo otro absoluto, en relación conmigo, con los hombres... y siempre fueron para mí como un objeto de análisis, de curiosidad. (...) Las protagonistas de mis novelas son mujeres, siempre hay como falsos hombres que protagonizan. (Stefanoni y Lapunzina)⁸⁸

Puig investigaba el mundo femenino como exploración de lo propio — «Soy una mujer que sufre mucho» (Eloy Martínez 1997) — y Pauls como exploración de «lo otro absoluto». Queda para un enfoque psicoanalista el hecho de que el papel de confidente, soporte afectivo y compañera de aficiones que cumple su madre para Puig, en la infancia de Alan Pauls lo jugara su padre; el hecho no es meramente biográfico, sino que aparece literaturizado en *La traición de Rita Hayworth*, para el uno, e *Historia del llanto*, *Historia del dinero* y *La vida descalzo*, para el otro.

Pauls cuenta que corría el rumor de que Puig «escribía en la cocina de su casa, mirando televisión y charlando con su madre». Sea cierta o no, concluye Pauls, la historia al menos es verosímil y de ella se desprende «una extraña aleación de vida y de práctica, de subjetividad y de método, de existencia y de estética» (2006). El autor de *El pasado*, en cambio, escribe en un estudio, no tiene teléfono móvil, y cuando suena el fijo, un contestador automático intercepta la llamada.

8.1.2. Cultura de masas: mediatez

Como él mismo advertía, las novelas de Pauls no se contagian del fervor por la cultura popular, sino que traslucen un cierto interés, que no deja de poner el acento sobre el proceso de reelaboración de esos materiales. Estos deben integrarse en un proyecto estético y conceptual, que se niega a compartir sus rasgos estéticos. De este modo, Pauls se hace eco de las teorías de Fernández Porta, respecto a que no es el referente sino las estrategias narrativas con las que se le incluye, las que dirimen el carácter pop de una escritura. Como veremos a continuación, el autor de *El pasado* emplea diferentes técnicas para esa asimilación *con pinzas*.

Diferencias entre literatura y cine

⁸⁸ La fecha de la entrevista no consta en la página web.

Ambos escritores argentinos comparten una intensa cinefilia que actúa sobre su obra literaria de un modo relativamente similar. Los dos han disfrutado el cine clásico de Hollywood, los dos son admiradores de Alfred Hitchcock, los dos quedaron marcados por *Yo anduve con un zombie* de Jacques Tourneur y los dos han sido llevados al cine por el director Héctor Babenco. Ambos han trabajado, además, como guionistas. No obstante, la mayor parte de sus gustos difieren notablemente: ni Pauls es un entendido en cinematografías extravagantes como el melodrama mexicano o el cine franquista, ni Puig gozaba excesivamente con la *nouvelle vague* o Antonioni. El autor de *El beso de la mujer araña* reivindicaba el cine como contador de historias, el de *Historia del llanto* disfrutaba además con la veta experimental de directores como David Cronenberg, Jim Jarmusch o Martín Rejtman. Pero hay un punto esencial para sus obras en el que sí coinciden: Puig defendía que el cine exige síntesis mientras que sus novelas requieren una actitud analítica y Pauls, en la misma línea, considera que «el cine tiende a achatar, pero es casi, yo creo, un problema de lenguaje, una cierta incommensurabilidad entre el cine y la literatura», aunque, matiza, «de todos modos me parece que depende del director» (Kasztelan 2009). Los dos novelistas se sirven del cine para escribir, pero trabajándolo de tal manera que, una vez reelaborado, su literatura resulte intraducible.

Durante su experiencia en el Centro Sperimentale di Cinematografia, Puig sufrió en carne propia las complicaciones de un rodaje, las dificultades del trabajo en equipo y el temperamento de los directores; allí decidió que no quería hacer cine. Pauls igualmente afirma que «el cine es un trabajo muy complicado que requiere una cantidad de talentos que yo no tengo, talentos que no necesariamente tienen que ver con el trabajo de la puesta en escena o con el trabajo de escribir una película, sino más bien con un cierto ejercicio de poder» (Paz 2009). Los dos cinéfilos asumen que su posición estará «detrás de la barrera», como guionistas todo lo más, y que su obra será específicamente literaria. En la misma línea que Puig, Pauls sentencia: «Cuando escribo, no veo. No tengo imágenes. Sólo hay frases, secuencias de ideas, en el mejor de los casos música. Escribir ficción es un proceso que rara vez tiene una dimensión figurativa. Por eso me es tan difícil pensar en adaptar al cine lo que escribo» (2007).

Pauls se sirve de un uso particular del lenguaje como bastión para defender su intraducibilidad. Cualquier director que se aventure a llevar sus novelas al cine —

empresa sugerente por lo arriesgado— deberá partir casi con seguridad de una renuncia al elemento capital de su literatura: la frase. *El pudor del pornógrafo* es una novela estática —su título original era *En el punto inmóvil*— que trabaja en la inversión del concepto de *pudor* y en la hipocresía de un lenguaje altisonante que se va traicionando a sí mismo. El protagonista vive instalado en la reflexión permanente e hiperexhaustiva, inmerso en el mundo de las letras, atrapado por su trabajo de consejero pornográfico, hasta el punto de que le resulta imposible citarse con su pareja; solo abandonará su refugio al final de la novela. La lectura y la escritura le sirven como escudo —de nuevo la letra como mediatez— para mantener la vida alejada. Sus obsesivos y puntillosos comentarios a las cartas de su Úrsula, desmenuzando cada término, cada coma, son una decidida apuesta por el tejido textual antes que por la imagen. También lo es su propio lenguaje, para el que Pauls se nutre de la más pomposa de las retóricas románticas y folletinescas, como muestra esta frase: «Todo mi tiempo, en realidad, no está lleno sino de palabras —palabras que mi amor por ti ordena y selecciona y que nunca dirán *con todas las letras* la inmensidad que las inspira, ¡oh Úrsula!» (22). La trabajada afectación de su lenguaje muestra el dominio de Pauls, similar al de Puig, para reproducir otros registros y el atrevimiento de permitir que estos se hagan, aparentemente, con el control de la novela.

Su segunda novela, *El coloquio*, compone junto a *El pudor del pornógrafo* algo así como la primera etapa en la narrativa de Pauls, que postula, antes del giro biográfico de *Wasabi*, lo que Speranza llama «la muerte del autor» (2009c). En *El coloquio*, como en la anterior, el lenguaje neutraliza la acción. A través del diálogo que mantienen los personajes el lector va descubriendo los pormenores de un hecho delictivo. Pero, si bien este presenta ciertas singularidades que lo distancian de una novela policiaca al uso —como la pelea entre Pablo Daniel F. y el «mogólico» Bertoldo—, Pauls pone el foco en los pormenores lingüísticos con los que registrar los hechos y el relativismo al que obliga la perspectiva múltiple. La novela se abre con una hilarante discusión por el término con el que designar el incidente: el policía más veterano se refiere a él como «el asalto», su subalterno opta por «tentativa criminal» y el doctor Kalewska prefiere la fórmula «arrebato de insania». La información se dosifica cuidadosamente pero, lejos de las convenciones del género, se irá revelando de forma anticlimática y oblicua, supeditada siempre a los vaivenes lingüísticos del coloquio; la demora de Kalewska en

responder a una pregunta de Brod sirve de coartada para desvelar en qué consistía el crimen del que se lleva hablando sesenta páginas sin aportar apenas detalles.

El virtuosismo de Pauls en el uso del lenguaje, con los rizos que dibuja en torno a cada tema de los que se van tratando, se convierte en el centro de la novela. Otro de sus elementos más notables, que supone una tímida analogía con Puig, es un uso particular del sentido del humor, que deriva muchas veces de la tensión entre el afán de precisión y objetividad del lenguaje burocrático y las resistencias de la realidad a dejarse encorsetar, en parte, por los procesos de subjetivación del ser humano. Así se puede apreciar en estos dos extractos de *El coloquio* y de *Boquitas pintadas*:

Perplejidad, desconcierto y luego furor, eso producían en las fuerzas policiales las llamadas anónimas. Primero perplejidad, en segundo término desconcierto y por último furor, habría precisado Werfel. Sin embargo, perplejidad y desconcierto podían ser simultáneos en opinión de Brod. En ocasiones, incluso, resultaba difícil y hasta imposible determinar la diferencia entre perplejidad y desconcierto, a tal punto aparecían simultáneamente a raíz de las llamadas anónimas. Y además el furor, que era lo último en aparecer pero a veces también lo primero, con la perplejidad y el desconcierto o viceversa. (Pauls 1990: 62)

Antes de mover el cadáver, el que suscribe debió imponer su autoridad porque el médico forense insistía en levantar el cadáver sin antes permitir al que suscribe tomar todas las precauciones del caso, tales como relevar en sucintas (sic.) anotaciones la posición del cadáver en el preciso lugar de su caída y también tomar nota del estado en que se encontraban las plantas circundantes, que para el caso eran rosales. (Puig 2005: 178)

En *Historia del llanto*, la cadencia de la frase, las envolventes rupturas temporales que hacen pasar al protagonista por varias edades dentro de la misma oración, su análisis del mundo interior del héroe y la recurrencia de una figura inmaterial como es la negación marcan zonas de resistencia de la escritura en su posible traducción a la imagen. Algo similar ocurre con *Historia del pelo* e *Historia del dinero*. Pauls, instala en su narración una orfebrería de lenguaje que acepta elementos cinematográficos — como se verá en los dos siguientes apartados —, pero preservando la literaturidad de la literatura. Algo que también podría apuntarse de Lemebel y no de Fuguet, por ejemplo. En Puig, aunque las zonas de resistencia no pasan por el virtuosismo lingüístico, también late esa resistencia última de un campo que, en su caso, empieza a abrirse, pero aún no se quiere completamente expandido.

Cámaras y estímulos

Pauls sostiene que, pese a la referencias cinematográficas recurrentes, «no diría que el cine influye en mi literatura» (Fernández-Santos 2004). Es cierto que la integración en sus novelas del séptimo arte, así como de otras formas de la industria cultural, es menos radical que en el caso de los otros autores, pero su afirmación resulta exagerada. En numerosos pasajes, su condición de espectador y las estrategias audiovisuales se filtran en su escritura.

Pauls no construye sus frases imitando la mirada de la cámara, pero sí se vale de los procedimientos de esta para crear comparaciones o metáforas: primeros planos, *travellings* y tráileres aparecen en sus novelas con esta función, especialmente a partir de *Wasabi*: «No pude oír cuáles, pero de pronto la otra oreja de Klossowski se agigantó ante mí como en un primer plano de película experimental y descubrí con un antiguo horror la mata de rígidos pelos canosos que brotaba en desorden del orificio» (2005: 137). Además de este uso de la cámara, se despliegan sensaciones, efectos y referencias estéticas que apelan igualmente al imaginario colectivo creado por toda la cultura de masas: «Acababa de cometer un error, la clase de imprudencia que, proyectada en una pantalla de cine, hace temblar de espanto y excitación al espectador menos impresionable» (2003: 65); «“Sofía”, dijo Víctor: “tiene un novio. Se llama Cyril, o algo por el estilo. Un nombre como de perverso de los setenta. Un buen papel para Pierre Clementi» (2003: 181-82).

El cine funciona también en Pauls, al igual que en Puig, como espectro que estimula al escritor en su labor. En ese sentido Alfred Hitchcock ha sido un director decisivo para ambos. Así como Puig se sirvió del inicio de *Psicosis* para *The Buenos Aires Affair*, Pauls, refiriéndose a *El pasado*, confiesa: «Tuve siempre presente la imagen de *La ventana indiscreta*, de Hitchcock, en la que una sombra amenazante cubre a James Stewart, que está dormido con la pierna rota, y que luego resulta ser Grace Kelly, que le despierta con un beso. Esa visión del amante que puede llegar a ser tu peor enemigo es la que más me inquieta» (Ruiz Mantilla 2003). Evidentemente hay una notable reelaboración de la imagen, pero el poder sugestivo, la idea que atrae al escritor, se encontraba en aquel fotograma. Esta ambigüedad se completa en el universo de Pauls con un pasaje de *Seinfeld*, «esa enciclopedia que planea sobre la intimidad contemporánea como gigantesco vacío legal, en el que Jerry salía con una extraña mujer

bifronte, una especie de Jano que en la intimidad, cuando acercaba su rostro al de Jerry, era atractiva o repugnante, una belleza o un monstruo, según el modo peculiar en que le pegaba la luz de la escena» (Pauls 2005b). Como se verá en 8.1.3., en *Vértigo* (1958) Pauls encontrará otra idea muy valiosa para su obra: la imposibilidad de ver por primera vez.

Hay un último ejemplo que conecta a Pauls, de un modo más evidente, con Puig: se trata de la película *Yo anduve con un zombie*. El filme, uno de los que Molina cuenta en *El beso de la mujer araña*, se convierte en un símbolo esencial de *El pasado*, hasta el punto de que el escritor barajó *La mujer zombie* como título:

La mujer zombie me sirvió mucho para concentrarme en la idea de que el personaje de Sofía era un poco una muerta viva, para darle un carácter espectral, como de fantasma. Pero luego me pareció que la palabra zombie aludía demasiado a una cierta cultura *pop-trash* que a mí no me interesaba en ese momento, cuando yo pensaba en la zombie tenía en la cabeza una película de Jack Tourneur (sic.) llamada *I walked with the zombie* que transcurre en Haití y cuyo tema es el vudú, eso más que a George Romero y *La noche de los muertos vivientes*. (Salazar 2004)

Más allá del referente compartido, que podría ser genético si Pauls hubiera descubierto el filme a través de Puig — cosa que él mismo dice no recordar (2009c) — o tipológico, lo interesante de este hecho es la lógica de vampirismo que seduce al escritor de *El pasado* y que rige casi todas las novelas de Puig.

Referencias explícitas

A partir de su tercera novela, las referencias a obras concretas de la cultura de masas se hacen un hueco, por entonces todavía pequeño, en la literatura de Alan Pauls. Como ya mencionó a colación de *Sólo te quiero como amigo*, en la escritura del argentino se pone de manifiesto el desplazamiento que ha vivido el cine desde los años 30 hasta la actualidad en su consideración artística, en parte gracias movimientos como la *nouvelle vague* y el neorrealismo italiano. En *Wasabi* aparecen mencionados Tati (37) y Orson Welles (49), figuras que en el imaginario actual se inscriben plenamente en la alta cultura. En *El pasado* las referencias son más numerosas pero, siguen siendo en su mayoría intradiegticas, por lo que configuran de algún modo la personalidad de los personajes, y, en menor medida, el universo estético de la obra, pero sus posibilidades

narrativas son todavía reducidas. El cine sigue siendo el medio favorito, pero todavía circunscrito a la misma esfera cultural: Roman Polanski, Luchino Visconti (310-311), Stanley Kubrick (467 y 545), etcétera. De Giuletta Masina —esposa y actriz fetiche de Fellini— se dice que, después de su mentora, «era para Sofía la máxima autoridad sobre la tierra en asuntos sentimentales» (184). No obstante, también aparecen menciones a elementos más próximos a la cultura *mainstream* como *West side story* (270) y la serie de culto de finales de los sesenta *El túnel del tiempo* (265). Un puñado de alusiones veladas completan el campo de referencias para iniciados de la novela: Rímini, el nombre del protagonista, es la ciudad donde nació Fellini; Riltse, el pintor fetiche de la pareja, es el anagrama de Elstir, el pintor creado por Proust para *En busca del tiempo perdido*; Adela H, el bar donde se reúne el grupo de Sofía, remite a la película homónima de Truffaut.

Tanto en *Historia del llanto* como en *Historia del pelo* —no así en *Historia del dinero*— las referencias son más abundantes. En la primera aparecen, por ejemplo Akira Kurosawa (17), una tira cómica de Norman Rockwell (21), la revista *Selecciones del Reader's Digest*, Obélix (35) y Nanni Moretti (63). Los referentes de la alta y baja cultura se mezclan aquí completamente; pero no solo su número es mayor, también su relevancia. La película de Kurosawa *Barbarroja* se convierte en una de las fobias del personaje y en un escollo en la relación con su padre por su visión positiva sobre la bondad humana. La referencia a Obélix sirve al narrador para ilustrar una actitud del protagonista sin que la alusión venga exigida por la trama. Tanto la viñeta de Rockwell, como la mención a *La misa ha terminado* dan pie a sendas reflexiones vitales para el personaje principal.

En la siguiente novela se cita a Tintín (22), el musical *Hair* (28), Roberto Carlos (56), Supertramp (88), Elvis Presley (96-99) y un largo etcétera. Además de definir la formación estética y emocional del protagonista («acaba de separarse de una novia muy joven, sigue una dieta macrobiótica estricta y ha vuelto a su único y verdadero gran amor de la adolescencia: el disco *Crime of the Century* del grupo Supertramp» 88), función que cumplían las películas en *La traición de Rita Hayworth* respecto a Totó, los innumerables iconos de masas que se citan, generalmente por sus peinados, sirven, como se detallará más adelante, a una función crucial: tejer un frívolo mosaico de

fetiches que sirva de contracara y cuestione el reverso político y trascendente de la novela.

Además de las citadas, cabe destacar otra referencia por su especial relevancia: *Historia del llanto* se abre con el protagonista a la edad de cuatro años, vestido de Superman, estrellándose contra un vidrio de su casa. El golpe se convierte en la única hazaña de su infancia discreta, ocupada en actividades solitarias como la lectura, el dibujo o la televisión. El disfraz de superhéroe le proporciona un breve momento de acción y protagonismo a un personaje que se siente más cómodo en los roles pasivos. Tras el percance el narrador explica la atracción del niño por el hombre de acero y una serie de cuestiones que lo inquietan acerca de su figura. Según Umberto Eco, para Superman «el mal asume el único aspecto de atentado a la propiedad privada y el bien se configura únicamente como caridad. Ese es su mundo moral: cualquier modificación general empujaría al mundo, y al propio Superman, hacia la consumación y rompería su esquema estático» (1985: 292). El protagonista de la novela también muestra su interés por la moral del superhéroe:

Superman debe elegir entre dos males: detener el tornado que amenaza con centrifugar una ciudad entera o evitar que un ciego que mendiga trastabille y caiga en una zanja. La desproporción entre los peligros, evidente para cualquiera, es para Superman irrelevante, incluso condenable desde un punto de vista moral, y es precisamente por eso, por la intransigencia que lo lleva a conferirles el mismo valor, por lo que queda en posición de debilidad y es más vulnerable que nunca a cualquier ataque enemigo. (2007b 10)

El análisis del narrador está más próximo en tono a la reflexión ensayística de Eco que a la relación de fascinación con los iconos de la industria cultural que establecían los personajes de Puig, Lemebel, Fuguet, López o Umpi. Pauls trabaja desde la distancia. Los dilemas que observan tanto Eco como el niño en este cómic no son los que plantea directamente Superman, sino que nacen de una mirada enfriada que emplea elementos ajenos a la cultura de masas, no para criticarla, sino para extraer todas sus posibilidades artísticas y filosóficas, aceptando que es un material tan válido como cualquier otro para trabajar sobre él. Integrado en *Historia del llanto*, Superman se resignifica, abre posibilidades que existían en él y que nacen, en su mayoría de los pactos con el lector que establece para alcanzar el estatuo *mainstream*, pero que esta misma lógica conserva en estado latente. Si Superman no es capaz de jerarquizar entre distintos tipos de bien es posiblemente porque esa cualidad lo hubiera humanizado, excluyendo las proyecciones de idealización que sobre volcaron infinidad de lectores.

Aunque posteriormente, los iconos de masas se hayan vuelto más complejos, hay que tener en cuenta que este es el primer superhéroe de la historia del cómic. Así pues, aunque puedan derivarse de sus tramas, el objetivo original de Superman no es plantear ese tipo de dilemas morales, como el del cine de serie B no es reflexionar sobre el reciclaje artístico ni cuestionar la autoría, sino que su propósito es el de entretener al fruidor para lograr la mayor rentabilidad económica; esto, como ya se vio, obliga a tales productos a conocer la psicología y los intereses de su público, no tanto para analizarlos como para explotarlos. Tanto Puig como Pauls han sido conscientes de esta operación, aunque la integren en su obra de diferente manera: aquel desde su fascinación como receptor, este, distancia intelectual mediante, «contra esa fascinación».

Platonismo de filosofía-ficción

Como en Puig, la pasión por el cine se despertó en Pauls durante su infancia y con una intensidad asombrosa:

Para muchos de los que nacimos a fines de los 50 y principios de los 60, el cine es la primera experiencia de trance, la primera droga, incluso antes que la televisión. Empecé a ir a los cinco años, cuando existían las funciones continuadas, así que uno podía ver cuatro películas comprando sólo una entrada. Para mí el cine empieza a ser eso: una manera de pasar el tiempo y, por lo tanto, una manera de vivir. Por eso nunca hubo oposición entre meterse en el cine y vivir. Al contrario, estar dentro de un cine es una manera particularmente intensa, productiva, fértil e inventiva de vivir. (Matus 2007)

El relato de Pauls se encuentra bastante cerca del que hacía Puig sobre sus primeras experiencias y sensaciones en las salas de cine. Los dos escritores parten de un punto común para llegar a lugares opuestos: son adictos y devotos de la ficción hasta tal punto que la integran en el mismo plano que la vida real; la experiencia cultural como experiencia real. Pero los de llegada son opuestos: Puig ve ficción para acercarse a la realidad y sus personajes siguen la misma lógica: todos quieren saber más, parasitar la vida del otro, estar cerca, conocer sus secretos, leer sus cartas. En *Pubis angelical*, a través de sus ensoñaciones melodramáticas y su diario, Ana empleará la ficción para reintegrarse a la vida.

Pauls, en cambio, reniega de la idea de adhesión y emplea la ficción para mantener lo real a distancia: «Soy totalmente “siglo veinte”»: la única aventura posible es la de la

percepción. La aventura no está más en la peripecia objetiva, en el desencadenamiento de fuerzas en un mundo. Se trata más bien de máquinas de hablar y de escuchar» (Budassi y Arias 2007). Personajes como el protagonista de *Historia del llanto* también se hacen eco de su postura: se trata de un niño fóbico, abrumado por la realidad, tratando de poner distancia entre el mundo y él y la política y él. Lo mismo puede decirse de la escena iniciática, de claros tintes autobiográficos, que cierra *La vida descalzo*: cuando el protagonista enferma y no puede ir a la playa, «piensa en todo lo que no vivirá» (124) y repasa todo lo que no hará ese día —nuevamente la negación como operación intelectual— y se zambulle en la lectura, ese «*otro* lugar que tiene la forma de la felicidad perfecta» (124) para acabar haciendo de esta el *leitmotiv* de su vida. Igualmente Rímini, se sirve de sus vicios individuales, casi solipsistas, como la cocaína, la masturbación o la traducción, que lo ayudan a neutralizar las embestidas de Sofía y postergar su vida. Los dos autores sitúan en el mismo plano la experiencia cultural y la vida, realizando las operaciones necesarias para que la primera ejerza su fuerza sobre la segunda.

El cine infunde una falsa memoria —cualidad que, según Pauls, comparte con la narrativa de Puig⁸⁹— que a fuerza de ir creciendo y fortaleciéndose llega a constituir un mundo autónomo y mítico que se pretende el original y del que la vida no sería más que un pálido reflejo. En *Wasabi* ya aparece una vaga alusión al mito de la caverna⁹⁰, pero la idea no cobra relieve hasta *El pasado*. En algunos pasajes de la novela Rímini experimenta en negativo lo que le ocurre, es decir, echa en falta elementos que deberían estar ahí, y ese «deberían» responde a la imagen original y mítica que posee de esos momentos, inculcada seguramente a través de las ficciones que haya *experimentado*; no en vano las dos son ocasiones muy explotadas por el arte: el viaje y la ruptura sentimental.

El problema era todo lo que *no vivía*, esa suerte de viaje negativo que de vez en cuando, entre tanta furtiva felicidad austríaca, lo interceptaba con insidia, como

⁸⁹ «Los libros de Puig me parece que inoculan en el lector una especie de memoria falsa. Uno vuelve a un libro de Puig y busca una escena, y cree incluso saber perfectamente entre qué capítulos está, o en qué capítulo está. Y cuando va a buscarla descubre que no existe, que nunca existió esa escena. Yo creo que ese es un efecto muy prodigioso del cine. El cine creo que es una gran máquina de producir memoria falsa. Como una especie de amnesia al revés» (Pauls 1998: 23).

⁹⁰ «La atmósfera parecía tan irreal como la noche que se desploma sobre nosotros cuando salimos de un cine, dos horas después de haber entrado, todavía víctimas de esa ilusión luminosa que era el mundo en el momento en que nos tragó la sala a oscuras. Si dos horas de llamas falsas ardiendo en una caverna nos condenan, cuando recobramos la vista, a un puro estupor, entonces era probable que mis siete días de convalecencia extendieran esa perplejidad al universo entero» (101).

una deuda impagada, y le inspiraba recelos secretos. ¿No deberíamos estar un poco más sucios? ¿No tendríamos que haber perdido el pasaporte? ¿No deberíamos pelearnos un poco más? (26).

Como le había pasado durante el primer viaje a Europa, tuvo la impresión de que a la escena le faltaba algo: forcejeos, una desinteligencia, una cuota de rencor, gritos, alguna irregularidad que afilara un poco esa especie de dulzura redondeada, protectora... (53)

En los dos pasajes Rímini echa en falta la épica, la aventura y el peligro que en determinadas ficciones e historias suelen acompañar a estas situaciones. La sensación de extrañeza que lo invade está hecha de la misma materia que la frustración de la Raba o Ana cuando el amor que encuentran no se parece en nada al que prometían folletines y boleros.

El protagonista de *Historia del llanto*, un personaje introvertido más acostumbrado a leer y escuchar que a actuar; desarrolla una sensibilidad que lo convierte en un niño extraordinario. Pero llega el día en que su sensibilidad se enfrenta a una prueba de fuego —el golpe de estado de Pinochet— y fracasa: «daría todo lo que tiene por llorar, pero no puede» (83). A sus trece años, es un ejemplo de «precocidad política», «lee, comprende y hasta objeta con fundamento ciertos clásicos de literatura política del siglo XX» (84), y el héroe se pregunta si se deberá a esa precocidad su incapacidad «física o emocional de experimentar la política» (85). He ahí la respuesta: no es la edad lo que imposibilita el llanto, sino la diferencia entre leer y experimentar.

El protagonista, enemigo de la cercanía, ha desarrollado sus habilidades para recibir relatos, ya sean los chismes de los adultos, literatura o textos políticos, pero no para tener experiencias propias dentro del marco de la vida, y menos una tan imponente como es asistir a un hecho histórico en primera persona: «No es contemporáneo, no lo será nunca» (125). Su empatía está reservada para ese mundo lejano, mítico y original fabricado de relatos. De hecho, no recuperará las lágrimas que lo distinguen hasta el final de la novela, cuando contemple la primera «mujer real que ve desnuda» (121), el cadáver de una militante política que tuvo por vecina. Pero la noticia le llega mediatizada por una foto y un relato de *La causa peronista*, revista que hacía de la crónica una narración épica o mitología política. De aquella publicación, cuenta Pauls: «Era mi western. Era política y, al mismo tiempo, tan excitante como la mejor novela de aventuras» (Gianera 2007). De modo que el llanto vuelve a través del relato, mediatez que se convierte en una experiencia de primer orden.

Aunque Pauls quiera guardar cierta distancia y Puig quedarse lo más cerca posible, los dos crean personajes que confían en la ficción como la Idea Original, los dos contaminan lo real con falsa memoria y los dos escriben que la experiencia cultural es tan cierta como cualquier otra.

La ley Puig

Aunque muy tamizadas por la voz narrativa de Alan Pauls, sus obras se nutren de fuentes muy diversas. Refiriéndose a *El pasado*, su autor confiesa que

Proust es como una sombra que tutela mi libro. Ese concepto del tiempo en el que siempre chapoteamos en el mismo magma del pasado impregna la obra. Sobre Seinfeld, reconozco que es mi única adicción de los noventa y lo coloco en el mismo plano científico y estético que a Proust. El modo en que desmenuza las expresiones de la pasión se filtró en la novela. (Ramos 2003)

También de Seinfeld dice Pauls haber tomado «un análisis del comportamiento amoroso y de utilizar la banalidad como material novelístico» (Sin nombre 2003). Tras la pacífica cohabitación de referentes tan disímiles puede verse el espectro de Puig y su *golpe legalizador*. El mismo Pauls reconoce indirectamente en una entrevista que «en el siglo XX se descubrió que lo banal es la materia de la que están hechas todas las cosas, incluso las historias. La literatura argentina aprendió eso con Manuel Puig» (Lauricella y Dem 2009). Las críticas que Puig recibió en su día de Vargas Llosa o Borges, calificándolo de literatura liviana o «de Max Factor» no tienen hoy cabida ni siquiera para un escritor que se declara heredero de la tradición del alto modernismo.

Cuando Pauls escribe *El pasado*, concretamente el pasaje en el que Rímini se convierte en profesor de tenis y objeto sexual de Nancy y la digresión sobre Riltse lo asalta la duda:

Hasta qué punto esos desbordes de imaginación no eran más apropiados para un best seller policial o de tono erótico. Pensé entonces no en un escritor sino en un director de cine capaz de dar unidad y naturalidad a esos materiales tan distintos. Truffaut tenía la habilidad y la maestría para que un hecho inverosímil fuera aceptado como un rasgo romántico que invade la cotidianidad. Me acordé de una escena de *La mujer de la puerta de al lado* en la que Depardieu besa a Fanny Ardant y ella se desmaya de la emoción. (...) En una escena de ese film, ella está en el hospital y no puede dejar de pensar en las estúpidas letras de canciones de amor que, a pesar de su aparente candidez, dicen la verdad. Alguien como Truffaut, que no era un cineasta sentimental, me enseñó en esa película que podía haber verdad en la vulgaridad. En *El pasado* no temí caer en la vulgaridad sentimental. (Beccacece 2003)

El influjo del cineasta francés en la novela es decisivo. La novela de Pauls *El pasado* presenta numerosas analogías con la película de François Truffaut: las fotos «formolizantes» del pasado, el tenis como posible metáfora de la obsesiva y reiterativa dialéctica amorosa que presenta al amante como adversario antes que como aliado, la figura de la experimentada mujer mayor como consejera, el amor como enfermedad que aúna lo siniestro y lo familiar, la reinserción de la vulgaridad emocional; las dos obras, ambas con vocación de convertirse en tratado sobre el amor, terminan, aunque de distinta manera, con los dos amantes desangrándose y proponen idéntica tesis: en el amor no hay pasado.

Truffaut es uno de los espectros esenciales de la novela por su lección sobre la flexibilidad de planos que *a priori* parecían irreconciliables. Pero este diálogo, más bien abstracto, entre los dos creadores, no podría entenderse sin la contribución de Puig. En la escena descrita por Pauls, Fanny Ardant dice «no oigo más que las canciones, porque dicen la verdad, cuanto más idiotas más verdaderas, aunque no son idiotas. ¿Qué dicen? Dicen “no me dejes”, “tu ausencia ha roto mi vida”, o “sin ti soy una casa vacía, deja que me convierta en la sombra de tu sombra”, o bien “sin amor no hay nada”»⁹¹. La frase es completamente análoga a la que Puig puso en boca de Mabel y de Molina unos años antes: «Los boleros dicen montones de verdades». La dignificación de cierta vulgaridad sentimental se produce pues a tres bandas.

No obstante, el vínculo Puig-Truffaut va más allá de su encuentro en las páginas de *El pasado*. El novelista argentino conocía de cerca la filmografía del francés, de la que apreciaba, aproximadamente, la mitad de las películas y desdeñaba la otra mitad. Durante el rodaje de *Domicilio conyugal*, al que tuvo la ocasión de asistir como visitante, se conocieron personalmente. Puig escribió un par de crónicas sobre aquellos días en las que insiste reiteradamente en la simpatía y la humildad del cineasta. El encuentro alcanza uno de sus puntos álgidos para Puig cuando Truffaut le confiesa su devoción por Joan Crawford: «Increíble: este símbolo viviente de la nouvelle vague aprecia los valores del pasado. Gracias, cinemateca del Palais Chaillot» (1993: 126). El cronista reconoce en diversas ocasiones que asombra la libertad creativa que el cineasta

⁹¹ «Je n'aime que les chansons . Parce qu'elles disent la vérité. Plus elles sont bêtes, plus elles sont vraies. D'ailleurs, elle sont pas bêtes. Qu'est-ce qu'elles disent? Elles disent: “ne me quitte pas”... “ton absence a brisé ma vie”... “je suis une maison vide sans toi”... “laisse-moi devenir l'ombre de ton ombre”... ou bien... “sans amour, on n'est rien du tout”», François Truffaut, *La mujer de al lado* (1981).

logra imponer para sus filmes. Lo que subyace aquí para Puig es el choque entre dos formas de entender el séptimo arte: el cine de *auteur*, donde el director posee una mayor autonomía, que a menudo se torna en cripticismo, *versus* el rígido sistema de estudios que, a cambio, le hacía soñar con sus historias desde niño. Concretamente, Truffaut supone una pieza clave de este rompecabezas, ya que fue uno de los críticos más insignes de *Cahiers de cinéma*, director de la *nouvelle vague*, y al mismo tiempo devoto de Hitchcock y Lubitsch.

Del rodaje Puig destaca algunos elementos que, indudablemente resuenan en su escritura: la manera que tiene Truffaut de introducir su vida en la película, la ligereza y la naturalidad que impone en la filmación y tres frases célebres que se incluyen en la cabecera del filme, entre las que se encuentra la siguiente: «De todas las cosas serias, el matrimonio es la más cómica» (124). Esta cita de Beaumarchais nos devuelve a la fusión de planos entre lo grave y lo llano de la que hablaba Pauls, cerrando así el triángulo.

Medios de masas: «escenario de toda lucha y toda resistencia»

Para cerrar su libro sobre *La traición de Rita Hayworth*, Pauls lanza la idea ya comentada aquí de que la cultura de masas no se trabaja en su literatura desde la lectura de la alienación, sino que funciona como «escenario de toda lucha y toda resistencia» (1986: 83). Con este enfoque, Pauls contribuye notablemente al giro que la crítica puigiana terminó de dar en los 90, pero también está definiendo de manera implícita cuál será su posición al respecto como escritor. El mismo libro de crítica era un encargo de la editorial Hachette, que exigía circunscribir el análisis a una sola novela, pero Pauls lo utiliza en beneficio propio, sumergiéndose en la obra de un escritor que no le interesaba demasiado, invirtiendo esa concepción y extendiéndose a toda su poética. También *La vida descalzo* surge como propuesta de la Editorial Sudamericana; nuevamente Pauls se toma en serio el encargo, desde el punto de vista artístico, y lo personaliza con un fuerte aliento autobiográfico que incluye fotos de su infancia para acabar escribiendo una de sus obras más logradas. En estas decisiones de escritura subyace una política de interacción con el entorno según la cual el escritor negocia con

los medios de producción de masas, aprovechando las posibilidades que se le brindan, incorporándose a determinadas estructuras para luego personalizarlas.

Prueba de hasta qué punto Pauls participa de estas estrategias de negociación y reflexiona críticamente sobre ellas es su obra *Wasabi*. Cuando en 1992 Pauls acepta la invitación para pasar un par de meses en la Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs, se estaba comprometiendo a escribir un texto que mencionara a la institución. Al contrario de otros escritores, Pauls rebasa ampliamente el mínimo exigido y restituye su deuda con una novela corta que analiza, además, la naturaleza de dicho pacto. La beca ofrece una posibilidad óptima para la escritura pero a cambio amenaza la libertad creativa; en *Wasabi* estas contradicciones se encarnarán en el héroe, álter ego de Pauls, que sufrirá una mutación en su cuerpo a lo largo de la novela. Respecto a esta mutación Laera explica «que la figura de escritor de *Wasabi* encarne lo monstruoso viene a significar no tanto el repudio al contrato de escritura o el rechazo a la circulación mercantil de la obra, sino que el cuerpo del propio escritor no sale indemne de la relación con todo aquello que le resultaba ajeno» (2009: 464). Las novelas de Pauls sobre los 70 analizan la problemática relación con el compromiso político de quienes nacieron demasiado tarde para experimentarlo en primera persona. *Wasabi* trata de articular las nociones de experiencia y compromiso partiendo de que «en los 90, el único compromiso posible parece establecerse con el mercado» (Laera 2009: 466). Como explica Alejandra Laera, con la muerte de Klossowski se pone fin «al escritor maldito, al último libertino, al escritor del goce, al modernista total que lo deja todo. Acabar con él es borrar un cuerpo transgresor moderno, que rechaza el mercado» (2009: 470). Al final de la novela, en un último y grotesco ejemplo de negociación, una prostituta se acuesta con el protagonista, que no tiene dinero, para frotarse contra el espolón que le ha ido creciendo bajo la nuca; cuando la mujer alcanza el orgasmo, cabalgando literalmente sobre el héroe, este comprende y asume su paternidad, que en la novela es literal, pero que puede leerse como metáfora de la creación. Así, «podría concluirse que, al final, ese escritor ha aprendido a explotar a todos los retoños contrahechos a modo de inspiración; ha sabido aprovecharse de aquello que, de antemano, se pensaba monstruoso. Ha sabido jugar con la descompensación provocada en su propia figura por las reglas del juego de la circulación en el mercado» (Laera 2009: 472-473). De este modo, Pauls ejecuta en su práctica literaria la propuesta estética de Puig.

8.1.3. Política e intimidad

En los 60 y los 70, la época de los grandes relatos y las novelas totalizadoras, buena parte de la crítica de izquierdas pasó por alto el compromiso político de la literatura de Puig. Además de a la cortina de referentes pop, este ofuscamiento se debe al cambio de escala o de perspectiva que puso en práctica el novelista argentino. La política seguía allí, solo que como contracara del espacio íntimo.

La tres últimas novelas de Pauls forman una trilogía sobre los 70 en las que el objetivo principal, como él mismo explica, era «articular intimidad y política» (Lojo 2010b). Para ello trabajó sobre tres fósiles: el llanto, para tratar la sensibilidad; el pelo, para abordar la identidad, y el dinero para acercarse a la economía. Se trata de un juego de contrastes en el que lo pequeño y lo íntimo (a veces lo banal) se colocan frente a la amplitud y la trascendencia de la Historia.

La poética de Pauls en estas novelas recuerda en algo al cuidado en la *dirección artística* de Puig, así como al gusto por la hiperestetización y el detalle del cine de Wes Anderson, uno de sus directores predilectos. La estrategia narrativa es una técnica de montaje que coloca en primerísimo primer plano un objeto y extrae de él conclusiones que, *a priori*, pertenecerían a otra escala. Así, en *Historia del llanto* determinadas prendas de vestir se cargan de un valor especial no por la información que transmiten sobre los personajes que las portan, sino por las reflexiones y emociones que despiertan en el héroe. En la descripción del cantautor protesta, cargada de ironía, se destacan «su guitarrita criolla», «sus carpinteros⁹² blancos» y «sus anteojos de miope», «los dos hallazgos más persistentes de su iconografía» (43). La prenda más importante de todas es sin duda el uniforme, en concreto el del vecino militar cuya muerte devuelve el llanto al protagonista: «Otra vez la misma fascinación, el encandilamiento, el estupor en que lo sumen esas telas lisas, homogéneas, limpias de la mínima irregularidad, cuya tersura, que no es de este mundo, sólo se le ocurre comparar con la de la carrocería de metal, si es que hay metal, naturalmente, en Alfa Centauro, de las naves en las que viajan los invasores» (76). El uniforme enlaza la trágica vertiente política con otra más frívola de

⁹² Mono de trabajo.

la cultura de masas y sirve para contraponer la lustrosa e imponente figura del militar con la deslucida y andrajosa estampa del héroe con su disfraz de Superman. El fetiche del uniforme sirve a una reflexión más profunda: «En todo uniformado no ve una persona sino dos, al menos dos y que se oponen, una promete seguridad y otra que roba y viola a punta de pistola, una que vigila las fronteras de la patria y otra que saquea y extermina con la escarapela en el pecho, una que bendice y reconforta y otra que se hace pajeear por monaguillos en el confesionario» (65-66).

En *Historia del pelo* el fetiche crece hasta convertirse en el alma del libro. Cuando Pauls describe su postura hacia la frivolidad, puede leerse también su actitud respecto a la cultura de masas: la intención era «tomarme en serio la frivolidad cuando siempre se la ha tomado de un modo frívolo» (Hounie 2010). Se trata de una de las máximas del escritor: el interés no reside necesariamente en el objeto, sino en la mediatez, en la arquitectura intelectual con que se lo aborde. En esta novela, el pelo se convierte en un fetiche corporal que permite leer los movimientos históricos a partir de la apariencia, es decir, de fuera a adentro. La novela traza así una sociología política del uso del pelo en los años 70: el pelo rubio como metonimia de la burguesía; el pelo negro, como prueba de pertenencia a las clases populares, y el gran mito revolucionario de la época, el pelo afro. Como se vio en 6.1.1., el cabello a modo de símbolo de la clase social, concretamente en la oposición rubio-moreno, es un motivo recurrente en *Boquitas pintadas*, así como un tópico del cine clásico hollywoodiense, dentro de sus estrategias arquetípicas que permitieran una rápida identificación de los personajes por parte del público.

En Pauls el pelo oscila permanentemente entre la política, a la que ya asoma la violencia de la dictadura, y la cultura de masas: cuando el personaje se convierte al pelo afro lo hace motivado por afán de imitación de personajes tan ajenos a la frivolidad y las modas como los Panteras Negras, quienes defienden ese peinado en tanto que «signo soberano» y «autoafirmación política» (24). La retórica política y la de la frivolidad dialogan toda la novela, como lo hacían en la película nazi de *El beso de la mujer araña*, por boca de Valentín y Molina respectivamente, para fundirse —también como ellos— en una sola frase: «Hace tiempo que sueña con un mundo mejor, un mundo donde las peluquerías —como los médicos las historias clínicas— compartan, hagan circular, enriquezcan día a día las historias de vida de pelo de sus clientes» (39); o en un

solo símbolo: la subasta pública del mechón de pelo del Ché Guevara y, sobre todo, la peluca de Norma Arrostito, verdadero *leitmotiv* de la novela:

La peluca sintetiza todas las dimensiones interesantes que puede tener la cuestión de la frivolidad. (...) Me interesó, entonces, esa situación relativamente paradójica de una guerrillera, quizá la más célebre de la historia de la lucha armada argentina, que para secuestrar al enemigo público número uno del movimiento montonero; es decir, para llevar a cabo la operación político-militar más importante de la historia contemporánea argentina, compra una peluca en un negocio de Montevideo y Arenales, en pleno Barrio Norte. Me parece que hay algo ahí que merece ser interrogado. (Hounie 2010)

Además del pelo, hay otros ejemplos significativos de la importancia del vestuario y los objetos en la novelística de Pauls. La exnovia del protagonista, que luego saldrá con Monti, su mejor amigo, aparece siempre referida como «la chica de los mocasines rojos», creando así un efecto primer plano sobre la prenda que la designa cada vez que entra en escena. Hacia el final, referida al veterano de guerra, aparece una botella de Ye Monks que es «la última imagen que queda asociada en su memoria con la Argentina» (156-157). Lo interesante es que no es su sabor lo que ha retenido —tenía cinco años cuando dejó el país— sino la imagen de la botella: «su color anaranjado, tan insólitamente diurno para un whisky, y su corpulencia un poco medieval, como salida de un cuadro de Brueghel o una viñeta de Max & Moritz» (157). La importancia de la imagen y la apariencia, valores tradicionalmente frívolos y asociados a la publicidad, no se quedan en una dimensión nostálgica, sino que cuarenta años después, cuando el personaje regresa a su país, la única manera que encuentra de sentirse reintegrado es raparse el pelo. Aunque aplicada a conflictos diferentes, la dinámica es la misma que aparecía en muchos casos en Puig, en López o en Umpi, lo que remite a un cronotopo parcialmente común, el de la construcción de afuera a dentro.

El protagonista, cuya idea de un mundo mejor pasa por peluquerías que conozcan la historia de su cabello, capaz de comparar la insatisfacción de quienes se deciden a comprometerse políticamente con la que le genera «que no le corten bien» el pelo (55), se reconcilian con el compromiso a través de la intimidad, con un gesto exculpatorio final: el regalo de su bien máspreciado, su pelo, a su amigo Monti. La intimidad como salvación, como espacio en el que reintegrar frivolidad, amor y política aparecía en *El beso de la mujer araña*, donde, tras consumir su relación íntima, el guerrillero dedica sus últimos pensamientos a su amada y no a la lucha y donde Molina, hasta entonces más preocupado por los boleros y el cine que por el asfixiante entorno político, muere

luchando por la libertad. De este modo, ambos escritores hacen de la intimidad el nexo que une dimensiones tan opuestas como la frivolidad y la política, con la cultura de masas como escenario de negociación.

El amor que todo lo puede

Sin embargo, esa negociación queda aparcada cuando un factor entra en juego: el amor es la obsesión que comparten varias de las novelas de Puig y Pauls, entre otras cosas, precisamente, por capacidad para fagocitar todo lo demás. En su formación sobre el tema ambos le conceden un lugar importante a la cultura de masas. Pauls cuenta que «tenía una relación de mucho interés con las telenovelas y los folletines televisivos. Como con 11 o 12 años, ya me interesaban las cuestiones del amor; ahí las telenovelas ya son importantes, como una especie de pedagogía» (2009c). Aunque el novelista luego filtrará ese aprendizaje por una cultura libresca, liderada por Marcel Proust, sus visiones sobre el tema presentan ciertas concomitancias, como el vínculo entre amor y enfermedad, heredero de una tradición romántica. En *Boquitas pintadas* Juan Carlos, amante libertino, muere de tuberculosis; en *Pubis angelical* Ana, que a través de sus sueños y diarios busca enderezar su educación sentimental, sufre un cáncer; en *Sangre de amor correspondido* Maria da Gloria acaba volviéndose loca a causa de un amor desdichado. Para Pauls «el amor está enfermo desde el minuto uno» (Lauricella y Dem 2009) y así lo expone en *El pasado*: por un lado, Sofía es un personaje que llega a la psicopatía cuando rompe con Rímimi y, por otro lado, la larga digresión sobre Riltse y el *Sick art* ponen la relación con el cuerpo en primer plano.

Otro punto de coincidencia, también propio de la tradición romántica, es el que se ha anunciaba al comienzo: el amor como fuerza todopoderosa. Pauls defiende que «*El pasado* es una novela que cree ciegamente en una cosa: que la única experiencia que puede absorber, alimentarse, devorar a la política es el amor» (Tellas 2009). Esta misma idea se puede comprobar en varias novelas de Puig. En la película alemana que cuenta Molina, la batalla ideológica y política que libran nazis contra aliados, nada puede frente a la historia de amor principal. En la historia de ciencia ficción que se incluye en *Pubis angelical*, lo que lleva al personaje de W218 a renegar de su fe en el Supremo Gobierno es su amor por LKJS. En esa misma novela, cabe interpretar el final de Pozzi

—asesinado y repudiado por la protagonista— como una condena a sus artimañas para utilizar a Ana políticamente, al tiempo que le declara sus sentimientos por ella. Volviendo a *El beso de la mujer araña* se puede dar con otro ejemplo cuando Valentín, exaltado defensor de sus ideales, se siente culpable por amar a una chica burguesa más que a su compañera de partido: «Sí, porque yo ha... hablo mucho pero... pero en el fondo lo que me ... me... sigue gustando es... otro tipo de mujer, adentro mío yo soy igual que todos los reaccionarios hijos de puta que me mataron a mi compañero... Soy como ellos, igualito» (147).

Otra prueba del funcionamiento del amor en sus obras, rebasando esta vez lo estrictamente literario, tiene que ver con el mercado, la sociología y el horizonte de expectativas de los lectores en *El pasado* y *Boquitas pintadas*. Según Josefina Ludmer, esta novela reúne dos tipos de lectores que implican dos maneras de leerla: una «inmanente» —sentimental, folletinesca, populista— y otra «camp» —vanguardista y formal—. La combinación de ambas apela a la combinación entre las obras creadas por su público y aquellas que tienden a crearlo (1971: 22). De otro modo sería difícil de explicar el enorme éxito que llevó a vender más de 100.000 ejemplares. Algo semejante puede haber ocurrido con la novela de Pauls que, por un lado se cargó de capital simbólico con la obtención del Premio Herralde y, por otro, experimentó un fenómeno similar al de algunas piezas de la cultura de masas que llegan a confundirse con la vida. *El pasado* despertó fervor en algunos foros de internet donde se proclamaba a Pauls como gurú del amor y en un público que se acercaba al escritor por la calle para contarle que las hazañas de la novela estaban muy próximas a sus vidas. Al mismo tiempo, la novela promueve también una lectura más distanciada, por ejemplo a través del larguísimo excurso sobre el *Sick art*, de la larga cadencia de una fraseo exigente y de numerosas referencias culturales. Las dos lecturas, trasuntos de la inmanente y la vanguardista respectivamente, permitirían explicar la notoriedad alcanzada por la novela, que acumula once ediciones más su salida al mercado en bolsillo. La superposición de las dos lecturas es otra traducción del gesto de Puig, ese golpe de autorización que dio en el campo literario y que rompió con las jerarquías culturales permitiendo que la literatura en general, y el tema del amor en particular, se beneficiara de las verdades de las canciones idiotas.

8.1.4. Adicción a la alteridad: chismología y parasitismo

Chismología

El chisme es el engranaje que mueve la mayor parte de las narraciones de Puig: el Coronel Vallejos de *Boquitas pintadas* es un campo de concentración de chismes y chismosos, el señor Ramírez le exige a Larry más y más datos íntimos sobre su vida y Nidia y Luci escarban incansablemente en la vida sentimental de Silvia. Todos ellos son personajes adictos a la alteridad, condición esencial del chisme. Este no es otra cosa que una información en constante circulación, y por lo tanto en constante modificación, que carece de autor, por lo que su estructura encaja perfectamente con las narraciones acéfalas de Puig. Pauls apunta que:

El chisme no tiene autor, sólo portadores —en el sentido más infectológico de la palabra; de ahí la relación, en Puig, que lo liga a la temática de la enfermedad: el chisme contagia, se propaga, penetra, hace epidemia. Y si las ficciones de Puig pueden leerse como crónicas de esa proliferación subversiva, celebraciones de la habladuría y el correveidilismo, es sin duda porque el chisme es la respuesta más directa a la pregunta que acecha siempre en los fundamentos de la literatura: ¿qué *puede* una palabra? “Es fantástico el poder de una palabra”, dice un personaje de *Pubis angelical* (...). (2006)

Empeñados como están en mantener lo real a distancia, el chisme está menos presente en la vida de los personajes de Pauls. No obstante, sí funciona como adulterador de esencias o conversor de géneros. El protagonista del *El pudor del pornógrafo*, su criatura más ligada a la industria del chisme, vive leyendo las historias sexuales que le envían y ejerciendo de consejero, pero, precisamente porque conoce su potencial de abducción, quiere evitar que el obsceno virus que contienen se contagie y penetre en su novia y la mantiene al margen. Pero la hipocresía de ser un chismoso contra el chisme se acaba resolviendo y finalmente accede a ser él también portador de esa información que acabará siendo su perdición. Cuando Úrsula descubre el trabajo de su pareja, cansada de cartearse con un doble agente, un pornógrafo pudoroso que disfruta con las historias sexuales de los demás pero ni las comparte ni es capaz de ejecutar la suya propia, prepara una venganza que devuelve al protagonista al lugar de observador y transcriptor. La misma doble moral es la que impera en el Coronel Vallejos de *Boquitas*, donde quienes se quejan de que aquel es un pueblo cotilla son los mismos que luego tratan ladinamente de hacerse con nuevos secretos. El lugar central que ocupa el crimen en las novelas negras es equivalente al del chisme en estas novelas

sentimentales. Se trata del secreto que pone en marcha la narrativa. Pero mientras que en unas ese secreto se empeña en no salir a la luz, en las otras se encuentra en constante circulación subterránea, propagándose y mutando, lo que genera una aparente división entre la esfera pública y privada, que están, en realidad, en constante contagio.

Si en Puig el chisme es cercanía, afán de inmediatez, de inmiscuirse, pura revelación, Pauls utiliza el tráfico de información para nuevamente interponer cierta distancia, confundir, ocultar. *Historia del llanto* lleva el subtítulo de lo que sería, *a priori*, la antítesis del chisme: *Un testimonio*. El testimonio tiene un dueño preciso y se pretende histórico, verídico, irrefutable, inmodificable. Pero la ambigüedad de la palabra «historia», presente en toda la trilogía, infunde ya las primeras dudas; dudas que el texto confirma. Por un lado no es una narración en primera persona, y por otro, cada tanto, un corchete y unos puntos suspensivos advierten al lector de que alguna información ha sido amputada por un intermediario. Esos agujeros negros del texto obligan a relativizar la veracidad del testimonio, y cuestionar su pretendida condición de testamento absoluto. Si, como dice Cozarinsky, «el chisme es, ante todo, relato transmitido» (22), ¿qué separa ahora al testimonio del chisme?

La propia novela reflexiona sobre la transmisión, con el héroe como eje central, de una red de confesiones e incluye una referencia explícita al respecto, a través de la viñeta de Norma Rockwell en la que se ve una información que va de boca en boca hasta que, al final, vuelve al inicio. Dentro de la concepción del novelista argentino sobre lo real y la ficción que se expuso en 8.1.2, un testimonio puro sería una nota gravemente discordante por su taxativa relación con la verdad. La verdad de Pauls, como ya se exponía también en *El coloquio*, al igual que la de Puig, se acerca más a la que define Cozarinsky referida al chisme: «La “verdad”, que tanta dignidad confiere a la historia, es apenas la secuencia de contradicción entre las versiones recibidas de un hecho; pero ningún hecho es inmune a la interpretación, ni puede eludir su carácter de función, cuyo valor se modifica según el contexto histórico de cada nueva lectura» (Cozarinsky 16). La lógica de funcionamiento de un discurso puede alterar sus propiedades, hecho que sitúa más cerca de lo que hubiera podido pensarse al testimonio y al chisme cuyos vínculos con la verdad parecían opuestos:

Yo creo que todo se puede convertir en chisme. Diría que el chisme sí tiene una relación con la verdad y uno podría encontrar muchas afinidades entre el género del testimonio y el del chisme. Lo que cambia es la lógica de circulación; en

algún momento, en la lógica promiscua de circulación social el primer testimonio se convierte en chisme. No hay ninguna propiedad de ningún discurso que impida que se convierta en otra cosa. (Pauls 2009c)

Historia del llanto no convierte exactamente el testimonio en chisme, simplemente muestra su permeabilidad y muestra que no hay campo, ni siquiera el histórico, que quede fuera de su jurisdicción. Como el mismo Pauls reconoce: «Quizá la lección de Puig sea en el fondo esta: haber liberado las potencias de la palabra forzando a la literatura a hablar un idioma que no le pertenecía» (2006). En la misma línea, Pauls exime al testimonio precisamente de su testimonialidad y divorcia la Historia de la Verdad para reintegrar la política a la literatura por la misma puerta que lo hizo Puig, la de la intimidad y el chisme.

Parasitología

El dúo es la composición clave en la narrativa de Puig: parejas en las que, recíprocamente o no, un miembro se adhiere al otro para sorber su vida. El ejemplo más claro son el señor Ramírez y Larry en *Maldición eterna a quien lea estas páginas*. El anciano atormenta con sus preguntas al cuidador hasta lograr que este acabe también necesítándolo a él, aunque sea con fines prácticos. Nidia y Luci comparten su soledad y su dolor al mismo tiempo que parasitan la vida de Silvia, la vecina psicoanalista que, a su vez, se nutre de las historias de los demás. También Leo y Gladys, entre el amor y lo siniestro, se necesitan mutuamente. Y por supuesto Molina y Valentín. En *Boquitas pintadas*, aunque sea una composición coral, el parasitismo sigue siendo la lógica predominante. Los personajes engañan, ocultan y falsean para obtener la mayor información posible y trazar así sus estrategias hacia un fin común que lo distancia: el amor interesado. Salvo Raba y la viuda Di Carlo, los demás asocian el amor a una posición social o material, es decir, buscan adherirse a otro de quien parasitar su estatus o su dinero. La absorción del otro está detrás también, como vimos, de la génesis de *Maldición eterna a quien lea estas páginas* y *Sangre de amor correspondido*.

«Se quiere, se necesita, se pide todo del otro, pero la razón es menos el deseo de saber que la urgencia de alimentarse, revitalizarse, volver a la vida. Los héroes y las heroínas de Puig no son curiosos; son vampiros» (Pauls 2009b: 381). Una vez más,

cuando Pauls escribe sobre Puig habla también de su propia escritura. El dúo aparece en Pauls como estructura básica de *El pudor del pornógrafo* y de *El pasado*, pero el parasitismo opera en casi todas sus novelas. Sin duda, el vampiro más importante de su obra es Sofía, mujer araña que teje alrededor de Rímini una tela similar a la que Molina teje para Valentín, aunque algo más siniestra —sus apariciones, inesperadas, indeseadas y desestabilizadoras son análogas con las de Monti en *Historia del pelo*—. Las películas que Molina cuenta a su compañero de celda son lúdicas, dramáticas y emotivas posibilidades de futuro; las fotos con las que Sofía acosa a su ex novio son cadenas del pasado, pero los dos, el uno más ingenuo, la otra más desquiciada, manejan una estrategia que les permite poseer al otro. Nuevamente los dos autores comparten un punto de partida, pero no de llegada.

Puig veía muy bien la lógica cultural que se venía, la de la cultura y la propiedad; en ese sentido es un precursor del *peer to peer* y esa es la lógica del parasitismo llevada al extremo: hay una especie de fondo común del cual cada uno saca lo que necesita. En mi caso me parece que estoy todavía interesado en el vampirismo a puertas cerradas. De todo Puig, con lo que más me identificaría es con el encierro de *El beso de la mujer araña*, donde efectivamente hay un cierto parasitismo recíproco favorecido por ese encierro. (Pauls 2009c)

El pudor del pornógrafo reproduce la estructura del espacio único que solo se abre al final con frustradas expectativas de mejora. En *El pasado*, la cárcel es metafórica puesto que el pasado es el lugar de encierro. Su guion cinematográfico *Vidas privadas* (2001), coescrito con Fito Páez, también puede ser leído como otra traducción del enclaustramiento de *El beso de la mujer araña*. En la película, el personaje de Cecilia Roth, tras vivir veinte años en Europa, regresa a Argentina porque su padre se encuentra gravemente enfermo. Durante su estancia contratará periódicamente a un chico cuya voz le fascina para que le lea fragmentos, desde el otro lado de un muro, sin verla ni tocarla, mientras ella se masturba. Esta práctica, por lo que se nos cuenta, es frecuente en su vida, pero es la única forma de relación sexual que tolera. A medida que avanza la intriga se revela que este hábito enigmático tiene su origen en la traumática experiencia que sufrió durante su encarcelamiento en la dictadura, donde además secuestraron a su hijo. La celda y su reencarnación en las oscuras habitaciones que el personaje elige para el acto sexual, la voz del otro como creadora de mundos en la oscuridad, el parasitismo y la heteronomía en la pareja y la intimidad como vía para abordar la política son las analogías que se establecen entre *El beso de la mujer araña* y la película, además de una

referencia explícita a Puig, cuando los protagonistas se citan a cenar en el restaurante bonaerense Boquitas pintadas.

No es de extrañar que ambos escritores hayan trabajado el encierro de esta manera, puesto que conecta con uno de los principales centros de interés que comparten: la pérdida de jerarquías para generar nuevas formas de valor. La reducción del espacio y la privación del libertad (aunque sea temporal), detienen el contexto de los personajes, igualando su condición de partida. Valentín, que nunca le hubiera dirigido la palabra fuera a Molina, se ve *obligado* a ser su amigo. Rímini, que pasa toda la novela huyendo de Sofía, se ve *obligado* a ser su novio. El personaje de Cecilia Roth solo puede ser libre sexualmente cuando se encierra. Orientación sexual, condición social, voluntad y experiencias traumáticas se ven, bajo este dispositivo, suspendidos y modulados.

Aunque bajo formas diferentes, el parasitismo gobierna también otras novelas de Pauls. En *Historia del llanto* se establecen también relaciones de dependencia pero no bajo la forma del dúo sino que funcionan como una rueda de bicicleta de cuyo centro, el niño de sensibilidad extrema para la escucha, parten los distintos radios familiares. Todos acuden a él para sincerarse o descargar problemas, parasitando, digamos, su pabellón auditivo. Finalmente, el protagonista de *Historia del pelo*, eterno insatisfecho del cabello, se vuelve dependiente de un peluquero, Celso, capaz de lograr el corte perfecto. La dependencia amenaza con invertirse —finalmente derivará hacia un tercer personaje, el veterano de guerra— cuando Celso, contratado para cortar el pelo a domicilio, le pide al héroe comida, dinero, dormir un rato en su casa e, incluso, le roba su preciada peluca.

Las retorcidas negociaciones a las que obliga el contrato parasitológico se suman así a la negociación de la literatura con la cultura de masas, generando una poética en los dos escritores que exige de la contaminación entre polos opuestos, la interrelación, la disolución en el otro, como el propio Pauls con la obra de Puig.

8.2. Manuel Puig en Mario Bellatin

8.2.1. Traducciones abstractas: la desaparición del narrador y el uso de los *blancos*

Al igual que en el caso de Alan Pauls, la línea que une a Manuel Puig y a Mario Bellatin no es una línea recta (salvo en *Los fantasmas del masajista*). No obstante, el escritor argentino, aunque como trasfondo abstracto antes que transubstanciación de temas o motivos narrativos, supone un punto de incardinación sugerente para la ubicación y comprensión de la obra de Bellatin. Así lo daba a entender Beatriz Sarlo al afirmar que Bellatin «es un Puig pero culto» (Castellanos 2006: 10).

La retención ascética, la auto-vigilancia a la que se somete Bellatin y que tiene como resultado un estilo adelgazado y neutro, encaja con aquel Lichtenstein que afirmaba «quiero ocultar las huellas de mi mano» y es, al mismo tiempo, una traducción la estrategia de Puig para la «pulverización del narrador como vértice jerárquico del sistema de poder que constituye todo relato» (Pauls 1986: 85). Tanto en las obras del argentino como en muchas del mexicano, el narrador parece excluido del juego literario, condenado a los márgenes de la propia narración. La lección que ambos aprendieron del pop tiene que ver con la caída de la figura del pintor y el espacio hermenéutico que esto libera, así como con la búsqueda de una aparente neutralidad en el estilo. Sus obras persiguen la idea de la narración como registro y huella o como comentario y aposición, renunciando en cualquier caso a ocupar el lugar central del hecho.

Daniel Link explica esta idea desde el uso de la imagen, en su *post scriptum* a *Condición de las flores*: «Lo fotográfico, dice Bellatin (cuyo arte, en este punto, al mismo tiempo que la homenajean, se aparta de la fotógrafa mexicana Graciela Iturbide) no es del orden del registro, sino del encuadre. Nada más hace falta, y la escritura debería ser capaz de aprender esa lección. El texto no es una ensoñación, sino una fantasmagoría. El texto no es un registro de nada más que un gesto» (Bellatin 2008: 136). La acción en Bellatin se diluye ante lo que Link llama el «registro de un gesto». Es interesante, en ese sentido, cotejar las contraportadas de sus obras con el interior de las mismas: las primeras, obligadas a extraer una línea argumental y destacar nudos de la trama con fines comerciales, se ven obligadas a una reconstrucción imposible —y

apócrifa— del texto. En las novelas de Puig la recomposición de la trama es viable pero, por ejemplo, en *La traición de Rita Hayworth*, la más vanguardista de todas, lo relevante no es una línea argumental, sino precisamente el registro del gesto, entendiendo este como la inflexión de las voces. *Cae la noche tropical* es otra novela donde los hechos están suspendidos en virtud del comentario. Cada mínimo suceso de Silvia, la vecina de Luci, despierta en las hermanas una locuacidad desenfrenada, puro comentario parasitario que acaba sofocando los hechos en sí.

El arrinconamiento del narrador está ligado a la opacidad de la autoría, que tanto irritó en su momento a los detractores de Puig. Estas escrituras inspiradas por una idea de negatividad y supresión encuentran un vínculo especial con el blanco, en los términos en que lo expone George Steiner:

De ahí el papel, en los razonamientos deconstructivistas, de espaciamentos, lagunas, fisuras y rupturas. De nuevo, la fuente es Mallarmé, cuyos experimentos tipográficos con *les blancs* —los espacios en blanco del papel, los abismos blancos de silenciosa nada entre las líneas —resultaron fundacionales para la literatura moderna, tanto como lo fueron los espacios en blanco y los “blanco sobre blanco” de Malievich para el arte moderno. Todos estos términos y recursos son emblemas de la ausencia. (1992: 152)

En la obra de Bellatin⁹³ el blanco es parte constitutiva de las novelas, ya que goza de una presencia igual o a veces superior al texto. En *Lecciones para una liebre muerta* los fragmentos son extremadamente breves y los abismos de sentido que se abren entre ellos adquieren cuerpo en el blanco de la página. La suya es una poética del contorno y la delimitación en el sentido. Sus fondos blancos son Malévich, pero son también los fondos lisos sobre los que se recortan las figuras de Warhol o algunas de Lichtenstein y que impiden reverberar al objeto contenido. Pauls incide en este vínculo entre lo liminar y lo pictórico en el escritor mexicano:

Hay una destreza más fina, más invisible, que es quizá la que lo ate profunda, *estéticamente*, al mundo japonés que sus libros frecuentan tan a menudo: es su talento para el *contorno*. No hay artista del fragmento que no sea un maniático del encuadre y el delineado. Bellatin no es una excepción: sus fragmentos, siempre abiertos —porque siempre están en diálogo con el fantasma de Obra—, son a la vez formas herméticas, ensimismadas, en virtud de ese orillado de calígrafo con el que Bellatin los circunscribe. Una vez más, la literatura tiembla: ¿y si escribir fuera solo la modesta antesala de una pasión pictórica?). (2005)

⁹³ Aquí me refiero a las ediciones primeras, anteriores a la *Obra reunida* de Alfaguara y al proyecto Los cien mil libros de Mario Bellatin, que cambian la diagramación de la página.

En *Disecado*, Bellatin incorpora el procedimiento de sustituir los puntos y aparte por tijeras, común en su narrativa a partir de *Los cien mil libros* de Mario Bellatin donde lo implementa por motivos de espacio y paginación. No obstante, hacia el final del texto, el punto y aparte reaparece para segmentar y desarticular la parte anterior. El narrador apela a los lectores con un «Fíjense» al cual sigue una enumeración de algunos motivos de la narración, así como presuntas notas que habría tomado el escritor para llevarla a cabo: «Pasó durante muchos años por una serie de médicos y de pruebas científicas» o «No olvidar colocar la puesta en escena de *La escuela del dolor humano* de Sechuán por parte de un director de teatro taiwanés» (59). El blanco, de nuevo, descontextualiza y, aquí, viene a romper la ilusión de ficción que había despertado la unidad interior, reinscribiendo las palabras que envuelve en un registro documental que, por supuesto, es irónico. Bellatin se dedica a descomponer su propia narración en piezas, haciendo del fondo de la página una vitrina de museo que expusiera los restos de aquella.

Ya en otras novelas había utilizado procesos similares, aunque quizás no tan radicalmente deconstructivos como este. Tal y como señala Pitois-Pallares, en algún pasaje de *El Gran Vidrio*,

la utilización masiva del punto y aparte, reforzada por los números que preceden cada oración y por los repentinos cambios de página, sugiere que cada frase es independiente, viable en autarquía, que cobra sentido por sí misma a la manera de las sentencias o de los aforismos. Este tipo de lectura requiere una participación muy activa por parte del lector, al mismo tiempo que le concede mucha libertad de imaginación: cada frase esboza una situación de modo lacónico, sobrio y conciso, pero sin evocar su contexto. De alguna manera se trata de situaciones o de acciones *absolutas*, luego abstractas, potenciales hasta que el lector les brinde vida dotándolas de un contexto que las particulariza y las realiza, efímeras. (2011: 93)

En Puig, las claves semánticas del texto se encuentran igualmente en los intersticios que se abren entre fragmentos, aunque en su caso, esos espacios intermedios se prestan antes a la hermenéutica que a la suspensión del sentido, como sucede en el caso de Bellatin. Es en el montaje de las piezas, en su orden y sus zonas de fricción donde el texto encuentra su sentido; por ello, en Puig, y de manera destacada en sus tres primeras novelas, las más polifónicas, cada fragmento aparece cuidadosamente contorneado y acotado por un enunciado que lo incardina en el tiempo, el sujeto o el espacio. A su alrededor se cierne el blanco, único resto que deja el autor en tanto que autoridad de sentido.

No obstante, el blanco en Puig también se filtra en los propios fragmentos que componen la obra, en los diálogos especialmente. En *La traición de Rita Hayworth* y en *Boquitas pintadas*, por ejemplo, se cercenan las intervenciones de uno de los dos interlocutores, dejando su espacio vacío. Parte del sentido se puede recuperar a través de las partes transcritas, pero muchas otras se extravían. Al estar fuera de contexto y recortados sobre el blanco de la página, los giros retóricos quedan realzados y puestos de manifiesto. La transcripción de esas conversaciones sacrifica parte del sentido para enmarcar el gesto, precisamente como Link destacaba en el análisis de Bellatin. La evolución natural del diálogo pasa un segundo lugar, por lo que las inflexiones de la voz aparecen desautomatizadas y, por tanto, enfocadas.

Otra versión del blanco es su representación del silencio de uno de los interlocutores. Este proceso aparece fundamentalmente en *El beso de la mujer araña* y *Maldición eterna a quien lea estas páginas* y fomenta las zonas de indeterminación y ambigüedad de las novelas, significando muchas veces el colapso del lenguaje o la fusión en blanco de dos voces que tienden a tensionarse en sentidos opuestos, pero que, precisamente por la reacción a esas fuerzas de tracción, acaban encontrando espacios de muda transferencia.

Blanco, contorno y descontextualización son nociones que gravitan en torno a la idea central de un arte pop que se apropia del modo irónico de enunciación para relacionarse con los objetos que tematiza. Igualmente, se encadenan la neutralización del estilo, la «pulverización del narrador» y el consiguiente cuestionamiento de la autoría y la autoridad en el texto. Puig y Bellatin, aunque a través de la cultura de masas el uno, y a través de las referencias exóticas y religiosas el otro, comparten un mismo procedimiento que Northrop Frye resume así: «Así pues, el escritor de ficción irónico se menoscaba a sí mismo y, como Sócrates, pretende que no sabe nada, ni siquiera que es irónico. La total objetividad y la supresión de cualesquiera juicios morales explícitos son elementos esenciales de su método» (1991: 61).

8.2.2. El homenaje explícito: *Los fantasmas del masajista*

Las zonas de contacto entre Puig y Bellatin solo rebasan el nivel de la atracción para volverse visibles y palpables en *Los fantasmas del masajista*, donde motivos, temas y referentes se concentran con tal intensidad que resulta difícil no leer la novela como una traducción directa de Puig. La novela, aparecida por primera vez en 2009, es el último estadio de una etapa de la producción del mexicano en la que las convenciones narrativas aparecen razonablemente respetadas, de modo que el lector puede monitorear la trama y los personajes con relativa facilidad.

En un primer momento, se puede analizar *Los fantasmas del masajista* como una trasposición de algunos de los motivos más representativos de la escritura de Puig: la historia sucede en Brasil, país de residencia del argentino hacia el final de su vida y país en el que transcurrían sus dos últimas obras. En el texto aparece de manera reiterada un albañil, profesión que coincide con la del hombre que contrató el novelista argentino para escribir *Sangre de amor correspondido* y que cobró cuerpo en Josemar, el protagonista. En la novela de Bellatin, la historia que reproduce el narrador se la cuenta su masajista mientras lo atiende; el relato oral de asuntos íntimos, surgido además como relleno coyuntural de un momento aparentemente banal al que los personajes se ven arrastrados por una cercanía forzosa o, al menos, no buscada directamente, es el pretexto de trama en el que coinciden la mayoría de las obras de Puig.

La narración de João se centra en su madre, figura clave tanto en la biografía del escritor argentino como en *La traición de Rita Hayworth*, *El beso de la mujer araña* o *The Buenos Aires affair*. Precisamente, además, Clara Evelia, madre de Gladys, comparte con la madre de João la profesión de recitadora. Bellatin no escoge una profesión cualquiera de entre las que practican los personajes de Puig, sino aquella que remite al centro de su poética: la oralidad. La madre recitadora facilita también la entrada en la novela de la cultura de masas, una fuerza que hasta entonces era casi inexistente en la obra del mexicano. Esta mujer adquiere fama nacional reproduciendo por la radio —otro motivo nuclear en Puig que anuda oralidad, narración y ficción masiva— temas de cantantes populares brasileños como Roberto Carlos que es, a su vez, una de las pocas referencias populares que se incluían en *Sangre de amor correspondido*. El declive de su carrera lo marca la decisión arriesgada de abandonar su registro de cantantes habituales y aceptar declamar una pieza de Chico Buarque, de quien opina que es «extraño y alejado del sentimiento popular», (51) y que no será bien

recibida por su público. La madre de João, además, una vez va perdiendo prestigio laboral, se queda en casa viendo telenovelas que luego le cuenta a su hijo cuando este vuelve de trabajar. La telenovela, para un mayor paralelismo, irrumpe en Puig precisamente en su etapa brasileña; y el hecho de que la progenitora se la recite al masajista puede leerse en clave de guiño tanto a la biografía del escritor argentino, que mantenía el hábito de contarse con sus madre las ficciones que habían visto, ya fuera por carta o en persona, como a su álter ego literario en *La traición de Rita Hayworth*, donde Toto y Mita cultivaban el mismo hábito.

No obstante, la relación de *Los fantasmas del masajista* con la literatura de Puig no se limita a un juego de referencias y alusiones. El vínculo alcanza a los planteamientos de fondo de la novela. Bellatin reflexiona sobre los límites escasos, insuficientes, que separan las ideas de alteridad, vecindad y transferencia. La madre de João no recita temas de cantantes, sino que convive con esas canciones y sus personajes: las criaturas cuyas desventuras cantan Roberto Carlos, Odair José y Waldick Soriano pueblan su universo. Así sucede, de un modo bastante angustioso, con la figura del albañil de la canción de Chico Buarque. La historia del hombre que se despide de su mujer para ir a trabajar y, después de tomar algunos tragos de cachaza, resbala y cae desde lo alto de un piso, crece dentro de la recitadora y se contagia a la lora, a la trama de la telenovela que ella veía y al propio narrador, que a su vez es un álter ego de Mario Bellatin. Un camino similar, aunque no tan extenso, lo recorren otros personajes como *el malandro* y la tatarabuela. Las figuras y los estados de ánimo desbordan los márgenes de la canción popular y pululan entre personas y animales hasta alcanzar todos los planos de la diégesis.

Refiriéndose a los hallazgos de Puig, Daniel Link destaca el de

haber señalado que el cine constituye el inconsciente del siglo XX (es decir, no que el inconsciente está estructurado como un lenguaje, hipótesis banal, sino que está estructurado *como el lenguaje del cine*) y haber realizado una experiencia literaria adecuada a ese principio es una operación equivalente a la postulación del universo como una vasta serie de productos industriales y haber realizado una experiencia estética adecuada a ese principio (2005a: 335).

El escritor mexicano traduce esta operación a su escenario literario. En su caso, no podría decirse que estas canciones populares estructuran el inconsciente de los personajes porque en sus obras la psicología se encuentra suspendida o rebasada; lo que

hacen es estructurar el equivalente bellatiniano de la psicología: la dimensión (apretantemente) mística. En el último tercio de la novela se abre un plano onírico en el que se confunden sueño y vigilia, se produce la reencarnación de la madre en la lora, y la condición de mutilado del narrador/cliente se traspasa al masajista. Así como *Disecado* descomponía sus motivos literarios en un índice, *Los fantasmas del masajista* procede a arrancarlos de las coordenadas reales, desquiciarlos y acabar fundiéndolos en una materia única e indivisible.

Otro puente entre ambas novelas, aunque únicamente esbozado, es el tema del incesto. En *La traición de Rita Hayworth*, una vez que Berto incumple su promesa de asistir con Toto y Mita al cine, el hijo comienza a suplantar la figura del padre, cumpliendo con su complejo de Edipo; en *Los fantasmas del masajista*, el incesto encuentra su oportuno equivalente en la canción que narra las relaciones de un hombre con su tatarabuela, motivo que reaparece puntualmente hasta componer el cierre del delirante tramo final.

De la correspondencia de Puig con su madre, Link opina que «no es (nunca lo es) el amor a la madre lo que se juega en esos intercambios, sino la reconstitución del vínculo sobre nuevas bases (lo mismo, podría decirse, que pretende Puig en todas y cada una de sus novelas, que rehacen las nociones de familia, amistad, compañerismo, vecindad, servidumbre, *todas* las nociones asociadas con vínculos sociales, de acuerdo con parámetros sino nuevos, siempre utópicos: *El beso de la mujer araña*)» (2005a: 338). Y así sucede, exactamente, en *Los fantasmas del masajista*. La lora que debiera reproducir las palabras de la madre permanece callada hasta que esta muere para, entonces, no solo repetir sus palabras, sino directamente convertirse en la prolongación post mórtem de su espíritu. Del mismo modo, en un principio el masajista narra sus intimidades mientras el cliente escucha, pero a continuación es João el que se descubre mutilado y necesita de masajes mientras es el cliente quien cuenta su historia.

Al igual que Puig, la escritura de Bellatin se enmarca en la teoría de Benjamin al interrogarse sobre la supuesta distancia entre copia y original para concluir que precisamente en la reproducción puede hallarse la diferencia. A fin de cuentas, el trabajo de la madre de João consiste tan solo en volver a decir exactamente lo que ya ha sido dicho por los cantantes; toma las canciones en soportes destinados a la reproducción mecánica y masiva, como son los discos compactos, y a fuerza de

repetirlos en nuevos canales y con nuevos medios, les devuelve el aura del directo. Igualmente, será la voz de una cliente grabada en el contestador automático lo que despierte a la lora de su estado catatónico, llevándola primero a reproducir mecánicamente esos mismos mensajes, y luego a producir otros propios y originales en los que fusiona las canciones populares con la telenovela.

Las fotos anexas prolongan la interrelación entre proximidad, transmisión y ausencia. Su vínculo con el texto no es el de la ilustración o la verificación, antes lo opuesto: lo contradicen, lo cuestionan y lo denuncian. No son autónomas porque los pies de foto las anclan a la narración y sus modos de indexación parecen condenarlas a ser un cuerpo posterior, pero las fotos podrían ser las cenizas del texto, o su inspiración, o su desestabilización. Así, la foto que muestra a Waldick Soriano, no solo presenta a un hombre que en nada se parece a Waldick Soriano, sino que su sentido debe deducirse precisamente de la ausencia de Waldick Soriano. Por otro lado, la lora, criatura real dentro de la novela, aparece como una pintura, mientras que los personajes de las canciones y los sueños aparecen encarnados por personas reales. De este modo, desestabilizan las categorías y contribuyen a la indistinción cuasi mística a la que el texto parece abocado.

En *Los fantasmas del masajista*, Bellatin retoma las preocupaciones fundamentales de Puig sobre la narración como transmisión y transformación (del emisor y del receptor, pero también del propio mensaje de acuerdo a la lógica del chisme que Pauls resumía en el cómic de Rockwell del mensaje) al tiempo que disecciona su condición oscilatoria entre distancia y proximidad. Respecto a este carácter ambiguo de la comunicación, Link sostiene que, en la relación epistolar con su familia, «Puig comienza siendo el tirano de la correspondencia reclamando cartas y más cartas como cumplimiento del contrato amoroso que le permite alejarse del entorno familiar. Ya sabemos que las cartas se escriben precisamente para mantener al otro a la distancia» (2005a: 338). El esquema se reproduce, con variantes, en *Cae la noche tropical*: Luci conoce a Silvia por su relación de vecindad con ella, pero el hablar permanentemente de ella con su hermana Nidia es una manera de mantenerla alejada, excluida de esa nueva sociedad que la tiene como núcleo unificador al tiempo que puede seguir existiendo precisamente gracias a su ausencia. En Bellatin, la traducción de este dispositivo siempre es algo más abstracta, pero no deja de mantener equivalencias: la lora empieza

a hablar en ausencia de la madre, el masajista se convierte en mutilado en ausencia del cliente y a la paciente le duele precisamente el miembro que no tiene. En ambos escritores, la transmisión será el eje encargado de desquiciar las relaciones entre proximidad y ausencia.

En síntesis, en *Los fantasmas del masajista* operando un dispositivo de diferencia y repetición. El autor mantiene varias de sus constantes: el álter ego, la dimensión onírica, los mutilados, las fallas de la medicina normativizadora, las transferencias de orden metafísico, etcétera; al tiempo que introduce elementos más infrecuentes en su trayectoria, como la telenovela, la canción popular o la oralidad tematizada, de modo que la novela se convierte en una condensación de las tensiones de su obra entre un polo Puig y un polo de literatura dominada por la experimentación.

9. Conclusiones

Bourdieu sostiene que las investigaciones formales —teatro de vanguardia, pintura no figurativa o música clásica— desconciertan al receptor porque este no encuentra la significación trascendente del objeto. La experimentación del artista al situar la forma en primer plano, interponiendo sus problemas técnicos y su percepción subjetiva y liberada de referencialidad «arroja a distancia la cosa en sí e impide la comunión directa con la belleza del mundo» (1991: 40). Mientras que la pintura cubista se percibe como una agresión contra la cosa representada, el expresionismo abstracto, reivindicando la pureza y autonomía de la pintura, directamente niega la cosa representada:

En resumen, la obra, sea cual sea la perfección con que cumpla su función de representación, sólo aparece plenamente justificada si la cosa representada merece serlo, si la función de representación está subordinada a una función más alta, como es la de exaltar, al fijarla, una realidad digna de ser eternizada. Tal es el fundamento de ese “gusto inculto” al que se refieren siempre de manera negativa las formas más antitéticas de la estética dominante, y que no reconoce otra representación que la representación realista, es decir, respetuosa, humilde, sumisa, de los objetos designados por su belleza o por su importancia social. (Bourdieu 1991: 40)

El pop logra volver a la representación figurativa pero, amparando y traicionando simultáneamente al gusto popular, lo hace sin la actitud «humilde, sumisa» y extrae los objetos de la banalidad antes que escoger los «designados por su belleza o por su importancia social». Ni la más pobre de las ramas artísticas aspira, en principio, a ser un simple reflejo de la realidad, pero el pop, como explica Barthes, «acepta convertirse en una imagería, en una colección de reflejos constituidos por la uniforme reverberación del entorno norteamericano: la copia, rechazada por el arte serio, vuelve», revolucionando el propio concepto de arte (1986: 20). Que el regreso a lo figurativo no supusiera una regresión artística, sino todo lo contrario, es un logro que se cifra en la selección de motivos de la cultura de masas y, sobre todo, en la compleja actitud que se toma frente a estos, en la paradoja de la parodia que homenajea. Lichtenstein señala el centro de este sistema cuando afirma: «No me disgusta lo que mi obra parodia. De hecho admiro mucho aquello que aparentemente estoy parodiando»⁹⁴ (Speranza 2003: 89). La primera frase concede que hay parodia, pero lo aleja de sus intenciones y lo

⁹⁴ Speranza lo extrae de: Bruno Glaser, “Oldenburg, Lichtenstein, Warhol: A Discussion”, en *Artforum*, febrero de 1966, pp. 20-24.

atribuye a la obra, como si fuese una consecuencia autónoma del gesto copístico de su arte o una operación que se crea en la relación obra-receptor; en la segunda, donde sí aparece la primera persona, la parodia se concede solo como apariencia. Tanto el arte pop como la sensibilidad *camp*, con la que comparte bastantes pautas, parecen articularse en torno a una paradoja, una antítesis u otros juegos conceptuales. Las pinturas de Warhol son en realidad fotografías y Lichtenstein quiere hacer pinturas que no sean pinturas, en definitiva, ambos representan lo representado; o en palabras de Barthes: en el pop, «como en una fuga, hay dos voces. Una dice: “Esto no es Arte”. La otra, al mismo tiempo, dice: “Yo soy Arte”» (1986: 229).

Ni Warhol ni Lichtenstein han pasado a la Historia del Arte por la belleza de sus pinturas, ni por su habilidad con los pinceles. Lo que sus obras proponen es un concepto o, en términos estructurales, una posición frente al arte y la cultura. En esa dirección apunta Piglia cuando defiende que los 60 no son una época sino una posición: «La circulación de los estilos, el combate, la yuxtaposición, las variantes, cambiar de género y de tonos, manejar colocaciones múltiples. (...) Zafarse de los lugares fijos, mezclar el periodismo y la ficción, el radioteatro y la novela, la historieta con Roberto Arlt, la política con el arte. Frente a la uniformidad liberal de la voz propia, la proliferación y el cambio» (1986:144).

Parte del misterio se cifra en la sentencia de San Remigio que rescata Barthes: «Quema lo que has adorado, adora lo que has quemado» (1986: 204). Lo que hace de Puig un autor tanto más contemporáneo que muchos de sus coetáneos no es su precisión en la recreación de informes o diarios, ni su destreza en la recreación de la oralidad, ni tampoco su gusto por los materiales de la cultura de masas, sino su ambigua e irreductible actitud frente a ellos y el concepto que esta actitud esconde. Pauls cuenta que Rauschenberg, otro pintor pop, quería que su obra cambiara como cambia la luz a lo largo del día y encuentra ese elemento resbaladizo e inasible, «que no se deja reducir», en Puig:

Y yo pensaba que cada vez que volvía al libro de Puig, me daba cuenta de que lo que yo creía que era un doble agente, en realidad era un triple agente: mientras yo no lo había leído, mientras yo no lo había vigilado, había enganchado un nuevo contrato con una especie de tercera potencia. De ese modo se convertía en una especie de agente polimorfo, de espía polimorfo. (1998:24)

Irreverente y desprejuiciado, Puig entró en el campo literario borrando fronteras: dejó que la literatura se imbuyera de un sustrato pop, anudó ficción y realidad, manejó desde la distancia distintos géneros y mezcló alta y baja cultura, achicando los espacios entre literatura comercial y literatura exigente; inspirándose seguramente en Hitchcock, experimentó con los procedimientos del psicoanálisis para potenciar la psicología y la intriga; además, fundió categorías como lo masculino y lo femenino o intimidad y política, que por entonces habitaban compartimentos estancos; puso en contacto la espontaneidad oral de la charla entre amigas con el rigor frío de los informes, haciendo así de la confesión privada algo público y de lo efímero del habla, algo permanente. Y precisamente a través de esas hablas camufló la voz del autor entre las de sus personajes, uno de los argumentos más recurrentes entre sus detractores para descalificarlo.

Sin embargo, los rasgos del Puig más pop, aquellos que se han fosilizado hasta componer una imagen reducida de la poética del autor, corresponden más bien a un primer periodo de escritura. A medida que avanzó su carrera, sus novelas tendieron a espacios reducidos y un mayor uso del diálogo, empleando cada vez menos epígrafes y menos marcos, recursos que habían sido recurrentes en *La traición de Rita Hayworth*, *Boquitas pintadas* y *The Buenos Aires affair*. En obras posteriores, las voces ganan terreno y se confunden entre sí, como en *El beso de la mujer araña*; se absorben unas a otras, como en *Maldición eterna a quien lea estas páginas*; se vuelven imprecisas e incapaces de distinguir entre recuerdo y hechos, como en *Sangre de amor correspondido* o se alimentan de la realidad exterior, como en *Cae la noche tropical*. Aparentemente, en este segundo periodo el pop va desapareciendo progresivamente; no obstante, aquí se ha defendido que lo que sucede es, más bien, que el *name dropping* ha sido triturado. Despojadas prácticamente de referentes concretos (salvo *El beso de la mujer araña* que, de algún modo, anuncia el tránsito), las novelas se construyen con esa textura pop disuelta en la que la iconicidad de la cultura de masas se ha vuelto privada, estrechando así las distancias. El lugar que ocupan Larry para Ramírez y Silvia para Nidia y Luci es deudor del mito de Rita Hayworth en la primera novela, al tiempo que prefigura la lógica de la extimidad que se impondrá años más tarde a través de blogs, *fotologs*, *talk shows*, *realities* y redes sociales. Son, por decirlo de algún modo, iconos cotidianos: poseen el magnetismo de las estrellas, pero tienen poco más que ofrecer que su propia intimidad.

Aclarada la evolución del sustrato pop en su literatura, vuelvo a la cuestión esencial que formuló este movimiento artístico y que aquí plantea Barthes:

No obstante, menos ingenuo o menos optimista que Brecht, el pop no formula ni resuelve su crítica: «aplanar» un objeto es colocarlo a distancia, pero también negarse a decir cómo podría corregirse esa distancia. Una helada confusión enturbia la consistencia del mundo gregario (el mundo «de masas»); la conmoción de esa mirada es tan «opaca» como la cosa representada, y quizá por eso mucho más terrible. A través de todas las (re-)producciones del pop hay una pregunta que amenaza, interpela: «¿Qué quiere usted decir?» (título de un afiche de Allen Jones). (1986: 211)

La obra de Puig supuso un cuestionamiento muy potente de la institución Literatura, como deja atestiguado el rechazo que suscitó en buena parte de la academia y del campo literario. Así que es ahora, que ambas instituciones han terminado por asimilarlo, que la pregunta puede empezar a responderse. Es difícil averiguar qué quiso decir Puig, tanto como descifrar el misterio del triple agente, pero sí está a nuestro alcance averiguar cómo ha sido traducido a nuestra contemporaneidad y, a través de sus traductores, comprender qué aspectos de su novelística perviven mejor, en qué puntos supo conectar con las estéticas venideras y en qué medida fue capaz de captar las batallas en torno a la sociedad del control y espectáculo que estaban ya fraguándose.

La propuesta de este trabajo ha sido releer su poética fundamentalmente desde tres ejes —la cultura de masas, las nuevas tecnologías y la cuestión de género—, a los que se suman cuestiones adyacentes como el abordaje de la política desde la intimidad, la focalización en la célula familiar o el desplazamiento de los referentes culturales europeos hacia los norteamericanos. Solo a través del análisis minucioso de los tres ejes ha sido posible alcanzar una de las conclusiones que no entraban en el plan de trabajo: su estrecha interrelación.

Cultura de masas-tecnología

La evolución de la industria cultural desde los años 30 —en los que transcurren las primeras novelas de Puig— hasta la primera década de los 2000 —que retratan las novelas de Fuguet, Umpi o López— no puede entenderse sin las transformaciones parejas que han experimentado los medios de exhibición, de distribución y los propios

soportes. En palabras de Monsiváis, «la tecnología es la visión del mundo que reconcilia formas literarias y gustos populares» (2000: 43-44). A la luz de esta reflexión, y sin dejar de recordar la máxima de McLuhan de que «el medio es el mensaje», se puede corroborar, precisamente, que los aspectos del universo del *entertainment* que más interesaron a Puig son aquellos que más desarrollo han obtenido con el tiempo. El escritor argentino retrató en sus novelas algunos efectos que la cultura de masas tenía sobre la sociedad en términos de alienación, escapando a posturas integradas o ingenuas, pero supo ir más allá. En su acercamiento a estos materiales, a menudo suspendía el componente ideológico, que todo lo eclipsaba para la izquierda marxista de la época, para centrar su interés en el vínculo que tales obras establecían con su público a través del componente sentimental y en los modos de ensamblaje de su lógica narrativa o melódica con la rutina de espectadores y oyentes.

Un ejemplo de lo primero sería la película nazi que Molina le cuenta a Valentín y en la que su contenido político queda anulado en virtud de una historia de amor, que busca la seducción y persuasión de la multitud a través de la identificación y la sublimación. A través de esta película, Puig toca la espina medular de la cultura *mainstream*: el engranaje es similar al de la propaganda política, pero mientras que en el corazón de esta se halla el adoctrinamiento, en el de aquella está la recaudación monetaria. La sustitución de la ideología por el dinero, de naturaleza mucho más voluble, coloca al espectador y la búsqueda de su placer en el centro del sistema narrativo. Ejemplo de lo segundo sería el pasaje en el que Mabel y Nené escuchan juntas la radionovela, cuya trama sirve de reflejo y plataforma para que las dos amigas planteen de forma más o menos indirecta sus conflictos personales. Es a través del transistor y su comunicación «sin hilos», aquello que Sarlo llamó lo «tecnológico maravilloso», que esa historia de amor en la Segunda Guerra Mundial puede flotar hasta su casa, espacio íntimo por excelencia.

Por un lado, la Loca del Frente, de *Tengo miedo torero*, retoma el mismo planteamiento de que el compromiso político no está reñido con cierta seducción en las formas, ni tiene por qué ser pensado fuera del marco sentimental o cursi que proporcionan boleros, cuplés y otras formas de la cultura popular. Por otro, y esto es lo más relevante aquí, la tendencia hacia la individuación y la portabilidad de los nuevos soportes electrónicos, así como la expansión de internet, ha acentuado la capacidad de la

industria cultural de fundir sus productos con la cotidianidad de los receptores. Esta reducción de distancias potencia la función de la cultura de masas para convertirse en una esfera de resistencia y protección, como reflejaban el relato «Hijos» y la novela *Aeropuertos*. Los *gadgets* y ordenadores portátiles, soportes para la reproducción de películas y música, pasan así a convertirse en registradores, organizadores y canalizadores de la vida íntima de los personajes, que son ahora quienes controlan los tiempos y los espacios. La colectividad de la sala de cine se fracciona y la pantalla se acerca, con lo que la relación entre el espectador y, pongamos, las estrellas de su teleserie favorita, es aún más estrecha. Es el último paso de un proceso que tuvo uno de sus hitos fundamentales en la serialización de las novelas, con todos los cambios en la estructura narrativa y en el tratamiento de los personajes que ello implicó.

Tecnología-género

En la obra de Puig apenas si se pueden rastrear indicios de este vínculo, dado lo precario de los avances tecnológicos. En el apartado de ciencia ficción de *Pubis angelical* aparece esta relación que se expresa en términos de control y explotación, ya que el Supremo Gobierno emplea la tecnología punta de la que dispone para asegurar la pervivencia del patriarcado más implacable. También en *El beso de la mujer araña* los dispositivos de encierro propios de la sociedad disciplinaria se utilizan en pos de la normalización sexual.

La democratización en el acceso a la tecnología que ha tenido lugar en las últimas décadas ha permitido que el vínculo entre ambas esferas cambie radicalmente de signo. La fundamentación teórica de Haraway constituye un hito esencial de este proceso:

No es sólo que la ciencia y la tecnología son medios posibles para una gran satisfacción humana, así como una matriz de complejas dominaciones, sino que la imagería del cyborg puede sugerir una salida del laberinto de dualismos en el que hemos explicado nuestros cuerpos y nuestras herramientas a nosotras mismas. No se trata del sueño de un lenguaje común, sino de una poderosa e infiel heteroglosia. (311)

Será la tecnología aplicada a la cirugía plástica la que le permita a Vanessa, un travesti, realizarse un implante de pecho en *kerés cojer* = *guán tu fak*. Y es el dispositivo de licuación de identidad de los chats, a través de los *nicknames* y de la

distancia física, el que le permite desestabilizar las marcas de normalidad y forjar su pequeño espacio de resistencia. La asociación chat-mundo gay se explora también en *Sólo te quiero como amigo*: «Justamente porque las sexualidades disidentes, nómades, exploran vías alternativas y novedosas de circulación (*yire*) y de promiscuidad, el mundo gay, y la administración de esa cultura, aparecen como material privilegiado para una escritura experimental» (Palmeiro 2011: 291).

Puig por un lado y López y Umpi por el otro, representan el anverso y el reverso de la articulación entre género y tecnología, las dos vías que se abren: la una como recursos del poder para el mantenimiento del control y la normativización; la otra para superar esquemas binarios y permitir la rebeldía. Yehya contempla ambas posibilidades y describe, involuntariamente, los planteamientos de estos escritores al respecto:

Desde una perspectiva, el mundo cyborg es la imposición final de una red de control en el planeta, es la abstracción final que representa el apocalipsis de la Guerra de las Galaxias¹, la cual se libraba en nombre de la defensa nacional; es la apropiación final del cuerpo femenino en la orgía bélica masculinista. Desde otra perspectiva, el mundo cyborg puede estar formado por realidades sociales y corporales, en las que la gente no tenga miedo de reconocer sus vínculos de parentesco con los animales y las máquinas, donde no tenga miedo de las identidades permanentemente parciales y los puntos de vista contradictorios. (2001:24)

Género-cultura de masas

Siguiendo a Judith Butler, la sexualidad y el género se han entendido aquí como construcciones culturales, de carácter iterativo y mimético, que surgen como resultado de un proceso gestado por las fuerzas políticas y las normas regulatorias. Precisamente por su vocación *mainstream*, la cultura de masas desempeña un papel importante en la evolución o perpetuación de los patrones de género. El aura cuasimística que poseen las estrellas musicales, cinematográficas o televisivas, enmarcadas por escenarios y pantallas, las convierte en referentes más allá de lo artístico, llegando prácticamente a encarnar definiciones del ser-hombre y ser-mujer.

En la literatura de Puig, sobre todo durante el primer periodo, el género y la sexualidad de sus personajes se construye desde el reflejo de determinadas actrices, figuras o estereotipos de la industria cultural, casi siempre en torno a la feminidad: Toto

y Rita Hayworth, Nené y la mujer perdida, Elsa di Carlo y la viuda negra, Gladys y la *femme fatale* a lo Marlene Dietrich o Greta Garbo, Ana y Hedy Lamarr y Molina y la mujer pantera o Molina y la espía seducida. No en vano, uno de los subgéneros favoritos de Puig era, precisamente, aquel que se define por el género de sus protagonistas y del público al que va dirigido: los *women's films*. Fuguet empleará los mismos mecanismos, pero aplicado a la masculinidad: el padre de Beltrán y Steve McQueen o Lucas y Luke Skywalker; en Lemebel, la Loca del Frente se rehace en tanto que mujer sobre la figura de Jane Mansfield y cupleteras a lo Sara Montiel; en López, Esperanza trata de asemejarse a la actriz de culebrones Angélica Durán; en Umpi, los paralelismos son entre Natalia y Cristal, Eloisa y Tete Custarot y Elisa y Xuxa; finalmente, en Pauls, el niño hipersensible de *Historia del llanto* es la réplica irónica de Superman.

Cuando la tendencia general era denunciar los efectos nocivos de estos arquetipos, propios de la baja cultura, Puig escribió una novela como *Pubis angelical*, donde la protagonista logra deshacerse del amor sensiblero y sumiso y cuestiona abiertamente el patriarcado a través de ficciones de género como el cine romántico y la ciencia ficción. López traduce este proceso al universo histriónico, espectacular y alucinado de su primera novela, en la que «Esperanza, se procesa como mujer en la medida en que aprende a manipular la industria cultural en sus aspectos reproductivos: a hacer magia con la fotografía de las revistas, así como a sentar las bases para la reproducción de un icono. Es decir, a apropiarse del poder (mágico) de la reproducción tecnológica» (Palmeiro 2011: 282). En esta última son los tres ejes los que quedan simultáneamente anudados.

Como se ha ido desgranando, resulta fácil comprobar las líneas de continuidad que presentan hoy en día varios de los núdulos trabajados en la literatura de Puig. Más allá de su alta competencia literaria, uno de los factores clave para comprender por qué su fantasma ha sido resucitado se encuentra en la reflexión con la que Venturi abre su ensayo *Aprendiendo de las Vegas*: «El proceso de aprendizaje es algo paradójico: miramos atrás, a la historia y la tradición, para avanzar; también podemos mirar hacia abajo para ir hacia arriba. Y la suspensión del juicio puede usarse como instrumento para formular luego un juicio más sensato. He aquí un modo de aprender de todas las cosas» (23).

Donde sus coetáneos veían torpeza narrativa, intrascendencia y frivolidad, varios narradores de entresiglos encontraron al que es «quizás el más siglo XXI, más mass media, más global soul» de los escritores de su generación (Fuguet y Paz Soldán 2000:19).

9. Conclusions

Pierre Bourdieu soutient que les recherches formelles —théâtre d'avant-garde, peinture nonfigurative ou musique classique— déconcertent le récepteur parce que celui-ci ne trouve pas la signification transcendante de l'objet. L'expérimentation de l'artiste qui place la forme au premier plan, en interposant des problèmes techniques et sa perception subjective est libérée de toute référent, « rejette la chose même à distance, et interdit la communion directe avec la beauté du monde » (1982 : 44). Alors que la peinture cubiste est perçue comme une agression contre la chose représentée, l'expressionnisme abstrait, qui affirme la pureté et l'autonomie de la peinture, la nie complètement :

Bref, l'œuvre en paraît justifiée pleinement, quelle que soit la perfection avec laquelle elle remplit sa fonction la fonction de représentation, que si la chose représentée mérite de l'être, si haute, comme d'exalter, en la fixant, une réalité digne d'être éternisée. Tel est le fondement de ce «gout barbare» auquel les formes les plus antithétiques de l'esthétique dominante se réfèrent toujours négativement et qui en reconnaît que la représentation réaliste, c'est-à-dire respectueuse, humble, soumise, d'objets désignés par leur beauté ou leur importance sociale. (1982: 45)

Le *pop art* revient à la représentation figurative, mais tout en sauvegardant et en trahissant simultanément le goût populaire, il n'adopte pas l'attitude « humble, soumise » et extrait les objets de la banalité avant de choisir les « désignés par leur beauté ou leur importance sociale ». *A priori* ce n'est pas l'objet de l'art de devenir un simple reflet de la réalité, mais le *pop art*, comme l'explique Roland Barthes, « accepte d'être une *imagerie*, une collection de reflets, constitués par la réverbération plate de l'environnement américain: honnie du grand art, la copie revient » (1982: 182). Si le retour au figuratif n'a pas impliqué une régression artistique, mais plutôt le contraire, c'est grâce à la sélection de motifs de la culture de masse et, surtout, à l'attitude complexe avec laquelle l'artiste les envisage : voilà le paradoxe de la parodie qui rend hommage. Lichtenstein pointe le centre de ce système en affirmant : « I don't dislike the work that I am parodying. The things that I have apparently parodied I actually admire »

(Speranza 2003: 89)⁹⁵. La première phrase concède qu'il y a parodie ; cependant, ce n'est pas tant volonté de l'artiste qu'une qualité de l'œuvre, comme si c'était la conséquence de l'acte de copier ou une signification autonome créée dans la relation œuvre-récepteur. Dans la deuxième phrase, écrite à la première personne, la parodie est seulement une apparence. Le *pop art*, comme la sensibilité *camp*, avec laquelle il partage plusieurs particularités, semble s'articuler autour d'un paradoxe, une antithèse ou d'autres jeux conceptuels. Les peintures d'Andy Warhol sont, en fait, des photographies et Roy Lichtenstein voulait faire des peintures qui ne soient pas peintures. En somme, tous deux représentent les représentés ; ou, selon Roland Barthes : dans le pop, « comme dans un fugue – l'une dit : 'Ceci n'est pas de l'Art', l'autre dit en même temps : Je suis Art » (1982 :181).

Ni Warhol ni Lichtenstein ne font partie de l'Histoire de l'Art à cause de la beauté de leurs peintures, ni de la maîtrise de leurs pinceaux. Le cible de leurs œuvres est plutôt conceptuelle ou, en termes structurels, une position face à l'art et la culture. C'est dans ce sens-là que se déroule la pensée de Ricardo Piglia quand il défend que les années 60 ne sont pas une époque mais une position : « La circulación de los estilos, el combate, la yuxtaposición, las variantes, cambiar de género y de tonos, manejar colocaciones múltiples. (...) Zafarse de los lugares fijos, mezclar el periodismo y la ficción, el radioteatro y la novela, la historieta con Roberto Arlt, la política con el arte. Frente a la uniformidad liberal de la voz propia, la proliferación y el cambio » (1986:144).

Ce qui fait de Puig un auteur plus avant-gardiste que nombre de ses contemporains, ce n'est pas sa précision dans la recreation de rapports ou de journaux intimes, ni son adresse à imiter l'oralité, ni même son inclination pour les matériaux de la culture de masse, mais son irréductible attitude ambiguë envers eux et le concept que cache cette attitude. Alan Pauls raconte que Robert Rauschenberg, un autre peintre pop, voulait que son œuvre changeât comme la lumière au long de la journée; Pauls retrouve cet élément glissant et insaisissable chez Puig :

Y yo pensaba que cada vez que volvía al libro de Puig, me daba cuenta de que lo que yo creía que era un doble agente, en realidad era un triple agente: mientras yo no lo había leído, mientras yo no lo había vigilado, había enganchado un

⁹⁵ Graciela Speranza cite : Bruno Glaser, "Oldenburg, Lichtenstein, Warhol : A Discussion", en *Artforum*, février, 1966, pp. 20-24.

nuevo contrato con una especie de tercera potencia. De ese modo se convertía en una especie de agente polimorfo, de espía polimorfo. (1998:24)

Irrévéréncieux et sans préjugé, Puig fit sa rentrée dans le champ littéraire en supprimant les frontières : il mélangea la littérature avec le *pop art*, noua fiction et réalité, utilisa différents genres, réduisant les espaces entre littérature commerciale et littérature exigeante, s'inspirant très probablement d'Alfred Hitchcock, expérimenta les méthodes de la psychanalyse en vue de donner de l'épaisseur à la psychologie et l'intrigue ; de plus, il fondit des catégories comme le masculin et le féminin ou l'intimité et la politique, lesquelles occupaient à l'époque des compartiments étanches ; il mit en relation la spontanéité orale du bavardage entre amis avec la rigueur froide des rapports, en faisant de la confession privée quelque chose de publique, et de l'éphémère de la parole quelque chose de permanent. C'est justement parmi les paroles de ses personnages qu'il camoufla sa voix d'auteur, ce qui lui fut d'ailleurs le plus reproché par ses détracteurs.

Néanmoins, les traits les plus pop chez Puig, ceux que se sont fossilisés jusqu'à établir une image clichée de sa poétique, appartient plutôt à une première période de son écriture. Avec le temps, ses romans ont cherché des espaces réduits et ont laissé plus de place aux dialogues, abandonnant les épigraphes, les cadres et d'autres ressources très récurrents dans *La traición de Rita Hayworth*, *Boquitas pintadas* et *The Buenos Aires affair*. Dans ses ouvrages postérieurs, les voix se mêlent, comme dans *El beso de la mujer araña*, s'absorbent les unes les autres, comme dans *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, et deviennent imprécises, incapables de faire la distinction entre les souvenirs et les faits, comme dans *Sangre de amor correspondido*, ou se nourrissent de la réalité extérieure, comme dans *Cae la noche tropical*. Les traits pop semblent disparaître progressivement ; cependant, comme on l'a défendu dans ces pages, c'est plus tôt que le *name dropping* a été broyé. Pratiquement dépouillés de référents concrets (sauf *El beso de la mujer araña*, laquelle fonctionne comme charnière entre les deux périodes), les romans se construisent sur cette texture pop dissoute, en laquelle l'iconicité de la culture de masse est devenue implicite. Larry pour Ramírez et Silvia pour Nidia et Luci, prennent la place qu'occupait Rita Hayworth dans le premier roman. Ils sont des sortes d'icônes du quotidien : ils possèdent le magnétisme des stars, mais n'ont rien à d'autre à offrir que leur propre intimité. Ces personnages préfigurent la

logique de l'*extimité* qui s'imposera quelques années après à travers des blogs, *fotologs*, *talk shows*, *realities* et les réseaux sociaux.

Cette évolution du substrat pop établie, on revient sur la question essentielle posée par le pop art, reformulée ensuite par Roland Barthes :

Cependant, moins naïf ou moins optimiste que Brecht, le pop en formule ni en résout sa critique: poser l'objet "à plat", c'est poser l'objet à distance, mais c'est aussi refuser de dire comment cette distance pourrait être corrigée. UN trouble froid est apporté à la consistance du monde grégaire (monde "de masse"); l'ébralement du regard est aussi "mat" que la chose représentée -et peut-être alors d'autant plus terrible. A travers toutes les (re-)productions du pop une question menace, interpelle : *What do you mean?* (titre d'un poster d'Allen Jones). (1982: 188)

L'œuvre de Puig mit en question l'institution Littérature, compte tenu du rejet qu'elle suscita dans la majeure partie du champ littéraire. Maintenant que celui-ci a fini pour l'intégrer, on peut commencer à répondre la question de Barthes. Parvenir à savoir ce que Puig a voulu dire s'avère aussi difficile que de déchiffrer le mystère du triple agent, mais on peut observer comment il a été adapté à notre présent et, à travers ses traducteurs, comprendre aussi quels aspects de ses romans survivent le mieux, comment il se connecte avec les esthétiques à venir et en quelle mesure il fut capable de saisir les enjeux autour de la société de contrôle et du spectacle qui se dessinait.

L'objectif de cette recherche a été de relire fondamentalement sa poétique selon trois axes — la culture de masse, les nouvelles technologies et le genre—, auxquels il faut ajouter quelques paramètres tels qu'une approche de la politique depuis l'intimité, le cadre de la cellule familiale ou le remplacement des référents culturels européens par les américains. Ce n'est qu'à travers l'analyse minutieuse de ces trois axes qu'il est devenu possible d'en venir à une idée non évidente au départ : leur étroite corrélation.

Culture de masse-technologie

L'évolution de l'industrie culturelle depuis les années 30 — période à laquelle se déroulent les premiers romans de Puig— jusqu'à la première décennie des années 2000, dont Fuguet, Umpi et López font le portrait — ne peut pas être comprise sans les

transformations parallèles qu'ont subi les possibilités d'exposition, les moyens de distribution et le support papier. Selon les termes de Carlos Monsiváis, «la tecnología es la visión del mundo que reconcilia formas literarias y gustos populares» (2000: 43-44). À la lumière de cette réflexion, et sans oublier la maxime de Marshall McLuhan —« the medium is the message »— on peut vérifier que ce qui intéressait le plus à Puig dans l'univers de l'*entertainment* ce sont justement les aspects qui ont été les plus développés *a posteriori* par les jeunes romanciers. Dans ses romans, l'écrivain argentin fit le portrait de quelques effets de la culture de masse sur la société en termes d'aliénation, mais en échappant aux visions apocalyptiques ou intégrées. L'approche de Puig vis-à-vis de ces matériaux suspendait souvent le composant idéologique, lequel éclipsait tout pour la gauche marxiste de l'époque. Il cherchait ainsi à se concentrer sur le lien que telles œuvres établissaient avec leur public via la composant émotionnel, et sur les modes d'assemblage de sa logique narrative avec le quotidien des récepteurs.

Un exemple du premier cas, c'est le film nazi que Molina lui raconte à Valentin et, dans lequel, le contenu politique est annulé en faveur d'une histoire d'amour qui cherche la séduction et persuasion de la masse à travers de l'identification et la sublimation. Avec ce film, Puig atteint le noyau dur de la culture *mainstream* : l'engrenage est semblable à celui de la propagande politique, sauf que celle-ci cherche à endoctriner et celle-là aspire à tirer des gains. Le remplacement de l'idéologie par l'argent, plus inconstant, place le plaisir du spectateur au centre de son système narratif. Un exemple du deuxième cas, c'est le passage où Mabel et Nené écoutent ensemble un feuillet radiodiffusé, dont l'argument leur sert d'écran pour projeter leurs propres conflits. C'est grâce au transistor et à la communication «sans fil» — le « merveilleux technologique » selon Beatriz Sarlo— que cette histoire d'amour de la Deuxième Guerre Mondiale peut flotter jusqu'à sa maison, l'espace intime par excellence.

D'un côté, la Loca del Frente, en *Tengo miedo torero*, reprend la même idée d'un engagement politique éventuellement compatible avec la séduction formelle dans un cadre sentimental, ou même mièvre, donné par le boléro, la chanson et d'autres formes de culture populaire. De l'autre, et voilà le plus pertinent ici, la tendance vers l'individualisation et la mobilité des nouveaux supports électroniques, ainsi que l'expansion d'internet, ont augmenté la capacité de l'industrie culturelle à intégrer ses produits au quotidien des récepteurs. Cette réduction des distances accroît la capacité de

la culture de masse à devenir une sphère de résistance et de protection, tel que le montre le récit «Hijos» et le roman *Aeropuertos*. Les *gadgets* et les ordinateurs portables, supports pour la reproduction des films et de la musique, se transforment en enregistreurs, organisateurs et régulateurs de la vie intime des personnages, lesquels seront désormais capables de contrôler le temps et l'espace. La collectivité d'une salle de cinéma se fractionne et l'écran s'approche, donc la relation spectateur-star devient plus étroite. C'est le dernier pas d'un processus marqué par l'apparition des feuilletons, avec tous les changements de structure narrative et de conception de personnages que cela implique.

Technologie-genre

Vu la précarité des évolutions technologiques de l'époque, chez Puig on ne peut suivre la trace du lien entre technologie et genre qu'à travers deux exemples. La trame science-fictionnelle de *Pubis angelical* montre une relation basée sur le contrôle et l'exploitation, vu que le Supremo Gobierno utilise une technologie de pointe pour défendre le patriarcat le plus implacable. Tandis que dans *El beso de la mujer araña*, les dispositifs de surveillance propres à la société disciplinaire sont utilisés en faveur d'une normalisation sexuelle.

La démocratisation de l'accès aux nouvelles technologies qui s'est déroulée ces dernières décennies a changé radicalement la nature du lien entre les deux sphères. L'apport théorique de Donna Haraway est un pas essentiel dans ce processus :

It is not just that science and technology are possible means of great human satisfaction, as well as a matrix of complex dominations. Cyborg imagery can suggest a way out of the maze of dualisms in which we have explained our bodies and our tools to ourselves. This is a dream not of a common language, but of a powerful infidel heteroglossia (1991: 181)

C'est la technologie appliquée à la chirurgie plastique qui permet à Vanessa, un travesti, de se faire un implant mammaire dans *kerés cojer* = *guán tu fak*. Et c'est le dispositif de liquéfaction d'identité des chats, au travers de *nicknames* et d'une distance physique, qui ébranle les marques de normalité et fonde un petit espace de résistance. Le lien chat-identité gay est aussi traité dans *Solo te quiero como amigo* : « Justamente

porque las sexualidades disidentes, nómades, exploran vías alternativas y novedosas de circulación (*yire*) y de promiscuidad, el mundo gay, y la administración de esa cultura, aparecen como material privilegiado para una escritura experimental » (Palmeiro 2011: 291).

Puig d'un côté, et López et Umpi, de l'autre, représentent le recto et le verso de l'articulation entre genre et technologie. Ce sont deux voies qui s'ouvrent : l'une comme outil du pouvoir pour maintenir le contrôle et la normalisation ; l'autre pour démonter des schémas binaires et favoriser la révolte. Naief Yehya envisage ces deux possibilités et décrit, involontairement, l'approche de ces romanciers :

Desde una perspectiva, el mundo cyborg es la imposición final de una red de control en el planeta, es la abstracción final que representa el apocalipsis de la Guerra de las Galaxias¹, la cual se libraba en nombre de la defensa nacional; es la apropiación final del cuerpo femenino en la orgía bélica masculinista. Desde otra perspectiva, el mundo cyborg puede estar formado por realidades sociales y corporales, en las que la gente no tenga miedo de reconocer sus vínculos de parentesco con los animales y las máquinas, donde no tenga miedo de las identidades permanentemente parciales y los puntos de vista contradictorios. (2001:24)

Genre-culture de masse

Selon les principes de Judith Butler, on a considéré la sexualité et le genre comme des constructions culturelles itératives et mimétiques, résultats d'un processus conçu par des forces politiques et des normes régulatrices. C'est précisément par sa vocation *mainstream* que la culture de masse joue un rôle si important dans l'évolution ou la conservation des stéréotypes de genre. L'aura presque mystique que possèdent les stars musicales, cinématographiques ou télévisuelles, encadrées par des scènes et des écrans, les transforme en référents au-delà de l'artistique, les amenant à incarner des définitions de l'être-homme et de l'être-femme.

Pendant la première période de Puig, surtout, le genre et la sexualité de ses personnages sont construits sur le reflet de certaines actrices, figures ou stéréotypes de l'industrie culturelle, presque toujours autour de la féminité : Toto et Rita Hayworth, Néné et la femme débauchée, Elsa di Carlo et la veuve noire, Gladys et la femme fatale à la Marlene Dietrich ou Greta Garbo, Ana et Hedy Lamarr et Molina et la femme

panthère ou Molina et l'espionne séduite. Ce n'est pas pour rien que l'un de sous-genres préférés de Puig est justement celui qui est défini par le genre de ses protagonistes et du public auquel il s'adresse : les *women's films*. Fuguet utilise les mêmes mécanismes, mais appliqués à la masculinité : le père de Beltrán et Steve McQueen, Lucas et Luke Skywalker ; chez Lemebel, La Loca del Frente se construit en tant que femme selon les figures de Jane Mansfield et Sara Montiel ; chez Lopez, Esperanza essaie de ressembler à l'actrice de feuilletons Angélica Durán ; chez Umpi, les parallélismes se font entre Natalia et Cristal, Eloisa et Tete Custarot et Elisa et Xuxa ; enfin, chez Pauls, l'enfant hypersensible de *Historia del llanto* devient une réplique ironique de Superman.

A l'époque où la tendance générale était à la dénonciation des effets nuisibles de ces clichés propres à la culture de masse, Puig écrit *Pubis angelical*, où la protagoniste parvient à se débarrasser d'un amour mièvre et soumis et met en question le patriarcat grâce à des genres fictionnels alors décriés comme les films romantiques ou les récits d'anticipation. López traduit ce processus dans l'univers histrionique, spectaculaire et halluciné de son premier roman, dans lequel « Esperanza, se procesa como mujer en la medida en que aprende a manipular la industria cultural en sus aspectos reproductivos: a hacer magia con la fotografía de las revistas, así como a sentar las bases para la reproducción de un icono. Es decir, a apropiarse del poder (mágico) de la reproducción tecnológica » (Palmeiro 2011: 282). Voilà comment les trois axes entrent simultanément en relation.

Comme nous avons pu le voir, il est assez facile de suivre les traces des aspects travaillés par Puig dans ses romans. Au-delà de sa compétence littéraire, l'un des facteurs clé pour comprendre la raison pour laquelle il a été repris par des jeunes générations, se trouve dans cette réflexion avec laquelle Robert Venturi ouvre son essai *Learning from Las Vegas* : « El proceso de aprendizaje es algo paradójico: miramos atrás, a la historia y la tradición, para avanzar; también podemos mirar hacia abajo para ir hacia arriba. Y la suspensión del juicio puede usarse como instrumento para formular luego un juicio más sensato. He aquí un modo de aprender de todas las cosas » (2004: 23).

Là où ses contemporains apercevaient maladresse narrative, légèreté et frivolité, plusieurs romanciers actuels ont trouvé, chez Puig, un référent qui est « quizás el más

siglo xxi, más mass media, más global soul » des écrivains de sa génération (Fuguet y Paz Soldán 2000:19).

Bibliografía

Bibliografía primaria

BELLATIN, Mario: *El jardín de la señora Murakami*, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2001.

Lecciones para una liebre muerta, Barcelona, Anagrama, 2005.

— *El Gran Vidrio*, Barcelona, Anagrama, 2007.

— *Condición de las flores*, Buenos Aires, Entropía, 2008.

— *Los fantasmas del masajista*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009.

FRESÁN Rodrigo [1995]: *Esperanto*, Barcelona, Tusquets, 1997.

— *El fondo del cielo*, Barcelona, Mondadori, 2009.

FUGUET, Alberto: *Mala Onda*, Santiago, Editorial Planeta, 1991.

— [1990] *Sobredosis*, Santiago, Planeta, 1993.

— [1993] *Por favor, rebobinar*, Santiago, Planeta, 1997.

— [2003] *Las películas de mi vida*, Nueva York, Rayo, 2005

— [2004] *Cortos*, Buenos Aires, Alfaguara, 2006.

— [2008] *Mi cuerpo es una celda. Una autobiografía. Por Andrés Caicedo*, Santiago, La otra orilla, 2009.

— *Missing. Una investigación*, Santiago, Alfaguara, 2009.

— *Aeropuertos*, Santiago, Alfaguara, 2010.

LEMEBEL, Pedro: *Tengo miedo torero*, Barcelona, Anagrama, 2001.

LÓPEZ, Alejandro: *La asesina de Ladi Di*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2001.

— *kerés cojer = guán tu fak*, Buenos Aires, Interzona, 2005.

PAULS, Alan: *El pudor del pornógrafo*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1984.

— *El coloquio*, Buenos Aires, Emecé, 1990.

- y Nicolás Helft (ilustraciones), *El factor Borges*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- *El pasado*, Barcelona, Anagrama, 2003.
- [1994] *Wasabi*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- *La vida descalzo*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2006b.
- *Historia del llanto*, Barcelona, Anagrama, 2007b.
- *Historia del pelo*, Barcelona, Anagrama, 2009b.
- *Historia del dinero*, Barcelona, Anagrama, 2013.
- PAZ SOLDÁN, Edmundo: *Río Fugitivo*, La Paz, Alfaguara, 1998.
- *La materia del deseo*, Madrid, Alfaguara, 2002.
- PUIG, Manuel [1968]: *La traición de Rita Hayworth*, Barcelona, Seix Barral, 1973.
- [1973] *The Buenos Aires affair*, Barcelona, Seix Barral, 1977a.
- [1976] *El beso de la mujer araña*, Barcelona, Seix Barral, 1977b.
- [1980] *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, Barcelona, Seix Barral, 1980.
- [1979] *Pubis angelical* Barcelona, Seix Barral, 1985.
- [1982] *Sangre de amor correspondido*, Barcelona, Seix Barral, 1982.
- [1988] *Cae la noche tropical*, Barcelona, Seix Barral, 1988.
- *Estertores de una década, Nueva York '78*, Buenos Aires, Seix Barral, 1993.
- [1969] *Boquitas pintadas*, Barcelona, Seix Barral, 2005.
- UMPI, Dani: *Aún soltera*, Buenos Aires, Eloísa Cartonera, 2003.
- *Miss Tacuarembó*, Buenos Aires, Interzona, 2004.
- *Sólo te quiero como amigo*, Buenos Aires, Interzona, 2006.
- VARGAS LLOSA, Mario: *La tía Julia y el escribidor*, Barcelona, Seix Barral, 1977.

Bibliografía secundaria:

ABADÍA Martín y SANTANDER, Roberto: «Entrevista a Alan Pauls: “El Boom dejó descendencia en el campo de la crónica, no en la literatura.”», *La periódica revisión dominical*, 16/10/2008,

<http://laperiodicarevisiondominical.wordpress.com/2008/10/16/entrevista-a-alan-pauls-el-boom-dejo-descendencia-en-el-campo-de-la-cronica-no-en-la-literatura/>. Última visita: 1/6/2013.

AIRA, César: «El sultán», *Paradoxa*, nº6, 1991, pp. 27-28.

AGUIRRE, Javier: «Montevideo disfruta hoy de la nueva Fiesta Final», *Pagina/12*, 7/12/2002, <http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-13865-2002-12-07.html>. Última visita: 1/6/2013.

AGUSTÍN, José: «La onda que nunca existió», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXX, nº 59, 2004, pp. 9-17.

ALMADA ROCHE, Armando: *Buenos aires, cuándo será el día que me quieras. Conversaciones con Manuel Puig*, Buenos Aires, Editorial Vinciguerra, 1992.

ALONSO, María Nieves: «Alberto Fuguet, un (in)digno descendiente de una buena tradición», *Acta Literaria*, nº 29 (7-31) Concepción, 2004, http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-68482004002900002&script=sci_arttext. Última visita: 1/6/2013.

DE ALZAGA, Pedro: «David Simon: “La gente que lleva los periódicos ya no respeta su propio producto”», *La palabra escrita*, 14/7/2010, <http://lapalabraescrita.abc.es/2010/07/14/david-simon-la-gente-que-lleva-los-periodicos-ya-no-respet-a-su-propio-producto%C2%BB/>. Última visita: 1/6/2013.

AMAR SÁNCHEZ, Ana María: *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2000.

AMIANO, Daniel: «Manuel Puig, un escritor de quien se habla en presente», *La Nación*, 26/4/2009, <http://www.lanacion.com.ar/1122131-manuel-puig-un-escritor-de-quien-se-habla-en-presente>. Última visita: 1/6/2013.

ANDRADE, Claudio: «La buena literatura después de Macondo y McOndo», *Río negro*, 31/12/2010, <http://www.rionegro.com.ar/diario/rn/nota.aspx?idart=529255&idcat=9709&tipo=2>.

ÁLVAREZ, Israel: «Vilches deja “Hospital Central”», *20minutos*, 21/11/2007, <http://www.20minutos.es/noticia/309743/0/vilches/hospital/rebllon/>. Última visita: 1/6/2013.

AMÍCOLA, José y SPERANZA, Graciela (comp.): *Encuentro Internacional Manuel Puig, 13-14-15 de agosto de 1997, La Plata*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1998.

AMÍCOLA, José: «Manuel Puig y la narración infinita». En: Noé Jitrik (ed.), *Historia crítica de la Literatura Argentina. La narración gana la partida*, vol.11, Buenos Aires, Emecé, 2000, pp.295-319.

ARBOLEDA RÍOS, Paola: «¿Ser o estar “queer” en Latinoamérica? El devenir emancipador en: Lemebel, Perlongher y Arenas», *Iconos*, n°39, 2011, pp.111-121.

ASTUTTI, Adriana: *Andares clancos. Fábulas del menor en Osvaldo Lamborghini, J.C. Onetti, Rubén Darío, J.L. Borges, Silvina Ocampo y Manuel Puig*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2001.

AUERBACH, Erich: *Mimesis. La realidad en la literatura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975.

AYALA-DIP, J. Ernesto: «El orden del sinsentido», *El País*, 6/5/2006, http://elpais.com/diario/2006/05/06/babelia/1146873014_850215.html. Última visita: 1/6/2013.

BAJTIN, MIJAIL, «El problema de los géneros discursivos», *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1992.

BARACHINI, Diego: «Claudia presenta a Manuel Puig en *Sublime obsesión*», *Revista Claudia*, 1973, pp. 100-103.

BARRERA ENDERLE, Víctor: *Literatura y globalización*, La Habana, Casa de las Américas, 2008.

BARTHES, Roland: *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Aux éditions du Seuil, Paris, 1982.

— Lo obvio y lo obtuso, Imágenes, gestos, voces, Barcelona, Paidós, 1986.

BAUDRY, Jean-Louis: «Cine: los efectos ideológicos producidos por el aparato de base», Buenos Aires, *Lenguajes*, vol.1, n°2, diciembre, 1974, pp.53-67.

BAZÁN, Osvaldo: «En este cuerpecito hay hartas batallas», *Diario de la Argentina*, 26/2/2010, <http://criticadigital.com/imprensa/index.php?secc=nota&nid=39144>. Última visita: 1/6/2013.

BECCACECE, Hugo: «Estrategias del amor que no cesa», *La Nación*, 23/11/2003, http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=549916. Última visita: 1/6/2013.

BECERRA, Eduardo, MILLARES, Selena y FERNÁNDEZ, Teodosio: *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Editorial Universitas, 1995.

BECERRA, Eduardo: «Una hipótesis sobre la narrativa hispanoamericana de los noventa, basada en las historias argentinas y viejos que leen novelas de amor». En Tovar, Paco: *Narrativa y poesía hispanoamericana (1964-1994)*, Lleida, Universidad de Lleida, 1996, pp. 109-120.

— *Pensar en el lenguaje; escribir la escritura: experiencias de la narrativa hispanoamericana contemporánea*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1996

— (ed. y prol.): *Líneas aéreas*, Madrid, Lengua de Trapo, 1997.

— «Rodrigo Fresán: Jardines de Kensington», *Quimera*, n°241, 2004, pp. 68-69.

— «Visita al territorio de La Mancha». En: Antonio Orejudo (coord.): *En cuarentena: nuevos narradores y críticos a principios del siglo XXI*, Murcia, Universidad de Murcia, 2004.

— «¿Qué hacemos con el abuelo?: *La materia del deseo*, de Edmundo Paz Soldán». En: Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban, *Entre lo local y lo global: La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Madrid, Iberoamericana, 2008, pp. 165-181.

— «El interminable final de lo latinoamericano: políticas editoriales españolas y narrativa de entresiglos», *Pasavento*, n°4, 2013 (en prensa).

BENJAMIN, Walter: «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», *Obras, libro I*, vol. 2, Madrid, Abada Editores, 2008.

BERLANGA, Angel: «Puig, el gran desenmascarador», *Página/12*, 22/6/07, www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-6731-2007-06-22.html.
Última visita: 1/6/2013.

BERTAZZA, Juan Pablo: «Pop star», *Radar*, 11/7/2010, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/6306-1148-2010-07-11.html>. Última visita: 1/6/2013.

BIANCHI, Paula Daniela: «Cuerpos travestis en los discursos ficcionales latinoamericanos», *Orbis Tertius: revista de teoría y crítica literaria*, n° 15, 2009, http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4194/pr.4194.pdf. Última visita: 1/6/2013.

BLANCO, Fernando: «Ciudad sitiada, ciudad sidada», notas de lectura para *Tengo miedo torero*, *Cyber Humanitatis*, n°20, 2001, <http://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/20/texto1.html>. Última visita: 1/6/2013.

BOIDO, Juan Ignacio: «La vocación literaria», *Página/12*, 2/8/98,

<http://www.pagina12.com.ar/1998/suple/libros/98-08/98-08-02/nota1.htm>. Última visita: 1/6/2013.

BOLAÑO, Roberto: «Ese extraño señor», *El País*, 4/11/2003, http://elpais.com/diario/2003/11/04/cultura/1067900405_850215.html. Última visita: 1/6/2013.

BORDELOIS, Ivonne: *La etimología de las pasiones*, Libros del Zorzal, Buenos Aires, 2006.

BOURDIEU, Pierre: *La distinction*, Paris, Les édition de minuit, 1982.

— *La distinción*, Madrid, Taurus, 1991.

— *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 2002.

BROWN, J.Andrew: *Cyborgs in Latin America*, New York, Palgrave Macmillan, 2010.

BUDASSI Sonia y ARIAS, Hernán: «Contra la literatura de la buena conciencia», *Diario Perfil*, 18/11/2007.

<http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0209/articulo.php?art=4076&ed=0209>. Última visita: 1/6/2013.

BUTLER, Judith: “Imitación e insubordinación de género.” *Revista de Occidente*, nº 235, 2000, pp. 85-109.

— *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Buenos Aires, Paidós, 2002.

— *Deshacer el género*, Buenos Aires, Paidós, 2006.

— *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Buenos Aires, Paidós, 2007.

CABRERA INFANTE, Guillermo: «Sueños de cine, historias de novela» *Clarín*, 7/1/2001, <http://old.clarin.com/suplementos/cultura/2001/01/07/u-00410.htm>. Última visita: 1/6/2013.

CAPARRÓS, Martín: «Mientras Babel», *Cuadernos hispanoamericanos*, nº517-519, julio-septiembre, 1993, pp. 437-444.

CAREAGA, Roberto: «Alberto Fuguet: "Aeropuertos es un remix de mis libros de los 90"», *La tercera*, 13/11/2010, <http://diario.latercera.com/2010/11/13/01/contenido/cultura-entretencion/30-44566-9-alberto-fuguet-aeropuertos-es-un-remix-de-mis-libros-de-los-90.shtml>. Última visita: 1/6/2013.

CARO MARTÍN, Adelaida: «*América te lo he dado todo y ahora no soy nada*». *Contracultura y cultura pop norteamericanas en la narrativa de Ray Loriga y Alberto Fuguet*, Berlin, Gottigen University, 2007.

CARRICABURO, Norma: «La hiperficción en español, un fenómeno que se está iniciando», Congreso de Cartagena, 2007, http://congresosdelalengua.es/Cartagena/ponencias/seccion_2/25/carricaburo_norma.htm. Última visita: 1/6/2013.

— *Del fonógrafo a la red. Literatura y tecnología en la Argentina*, Buenos Aires, Circeto, 2008.

CASTAÑÓN, Adolfo: Arbitrario de literatura mexicana, *Editorial Lectorum*, México D.F., 2003.

CASTILLO, Carolina: «Manuel Puig y la novela de la conversación. El gesto de un narrador vanguardista», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 2004, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/narvang.html>. Última visita: 1/6/2013.

CASTRO Verónica y KLIBANSKI, Mónica: «Alan Pauls: crítico y escritor», *Educ.ar*, 10/7/2008, <http://portal.educ.ar/noticias/entrevistas/alan-pauls-critico-y-escriptor.php>. Última visita: 1/6/2013.

CERDA, Sebastián: «Alberto Fuguet: "La ansiedad y la soledad es lo que está destrozando a la gente"», *Emol*, 22/11/2010, <http://www.emol.com/noticias/magazine/2010/11/22/448701/alberto-fuguet-la-ansiedad-y-la-soledad-es-lo-que-esta-destrozando-a-la-gente.html>. Última visita: 1/6/2013.

CLAMURRO, William H., «Manuel Puig: y la construcción de la lectura posmoderna», en Kohut Karl (ed.): *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*, Frankfurt, Vervuert, 1997, pp.78-86.

COBO, Leila: «La música en español en Estados Unidos», *II Congreso Internacional de la Lengua Española*, 10/2001, <http://congresosdelalengua.es/valladolid/>. Última visita: 1/6/2013.

COLLYER, Jaime: «Casus belli: todo el poder para nosotros», *APSI*, Santiago, n°415, 8/3/1992. También disponible en: <http://letras.s5.com/collyer1.htm>. Última visita: 1/6/2013.

— «El guante sobre la mesa», *APSI*, Santiago, n°419, 19/4/1992.

COLOMBA, Diego: «Imágenes robadas de la pasión kitsch. Sobre Aún soltera, de Dani Umpi», *Diego Colomba. Notas de prensa*, 30/9/2010, <http://diegocolomba.blogspot.com.es/2010/09/imagenes-robadas-de-la-pasion-kitsch.html>. Última visita: 1/6/2013.

CORBATTA, Jorgelina: «Encuentros con Manuel Puig», *Revista Iberoamericana*, núm. 123-124, abril-septiembre, 1983, pp.591-620.

— «Jorgelina Corbatta, estudiosa de mitos argentinos», *El tiempo*, 1989. Disponible en: <http://inmigracionyliteratura.blog.arnet.com.ar/archive/1999/01/01/jorgelina-corbatta-estudiosa-de-mitos-argentinos.html>. Última visita: 1/6/2013.

— *Manuel Puig, mito personal, historia y ficción*, Buenos Aires, Corregidor, 2009.

CORTÉS, Carlos: «La literatura latinoamericana (ya) no existe», *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 592, octubre, 1999, pp.59-65, http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/79172710547795729532279/207389_0016.pdf. Última visita: 1/6/2013.

COZARINSKY, Edgardo: *Museo del chisme*, Buenos Aires, Emecé, 2005.

CRUZ, Juan: «No tener miedo a la concentración», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n°564, junio, 1997, pp.19-23.

CUCURTO, Washington: «Dani Umpi», http://libreriacorreveidile.blogspot.fr/2008_01_01_archive.html. Última visita: 1/6/2013.

DEBORD, Guy: *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-textos, 2005.

DECANTE ARAYA, Stephanie: «Del valor material al valor simbólico: tensiones y negociaciones con el horizonte de expectativas en el Chile de los 90. El "caso Fuguet"», *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, n°. 9, 2005, pp. 181-192.

DELEUZE, Gilles: *Conversaciones*, Valencia, Pre-textos, 1996.

DERRIDA, Jacques: «La Différance», 1968, <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/ladifference.htm>. Última visita: 1/6/2013.

DEUTSCH, Linda «William Inge ready for Broadway return», *Daytona Beach Morning Journal*, 17/12/1969.

DONOSO, José: *Historia personal del "boom"*, Santiago de Chile, Alfaguara, 1998.

DRUCAROFF, Elsa: *Los prisioneros de la torre*, Buenos Aires, Emecé, 2011.

DURISIN, Dionýz: «Bosquejo de los puntos de partida fundamentales del estudio comparativo de la literatura», *Casa de las Américas*, La Habana, n°135, 1982, pp.30-39.

ECO, Umberto: *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1985.

ECHEVARRÍA, Ignacio: «Gordura», *El País*, 6/12/2003,

http://www.elpais.com/articulo/narrativa/Gordura/elpepuculbab/20031206elpbabnar_2/Tes. Última visita: 1/6/2013.

ELOY MARTÍNEZ, Tomás: «La muerte no es un adiós», *La Nación*, Buenos Aires, 14/09/97, http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=214065. Última visita: 1/6/2013.

— «El tercer descubrimiento de América», *El País*, 25/5/1998, http://www.elpais.com/articulo/cultura/ALBERTO/_ELISEO/_ESCRITOR/BORGES/_JORGE_LUIS/_ESCRITOR/RAMIREZ/_SERGIO/_ESCRITOR_Y_POLITICO/LATINOAMERICA/PREMIO_ALFAGUARA_DE_NOVELA/elpepicul/19980525elpepicul_8/Tes/. Última visita: 1/6/2013.

FARETTA, Ángel: *La pasión manda*, Buenos Aires, Djaen, 2009.

FERNÁNDEZ PORTA, Eloy: *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*, Barcelona, Anagrama, 2010.

FERNÁNDEZ-SANTOS, Elsa: «El arte no es socio de la taquilla, es socio del tiempo», *El País*, 24/09/2004, http://www.elpais.com/articulo/cine/arte/socio/taquilla/socio/tiempo/elpcinpor/20040924elpepicin_11/Tes. Última visita: 1/6/2013.

— «Puig inspiró mi forma de contar», *Página/12*, 25/6/2005, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-238-2005-08-25.html>. Última visita: 1/6/2013.

FERNÁNDEZ, Nancy: «Apuntes sobre narrativa y poesía hoy», *El interpretador*, n°32, 2007, <http://www.elinterpretador.com.ar/32NancyFernandez-ApuntesSobreNarrativaYPoesiaHoy.html>. Última visita: 1/6/2013.

— «Argentina siglo XXI. Los “nuevos” modos de producción cultural», *Revista Grumo*, n° 7, 2008, pp. 20-29.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Teodosio: «El problema de la “escritura” y la narrativa hispanoamericana contemporánea», *Anales de literatura hispanoamericana*, n°14, 1985, pp. 167-174.

— «Sobre la última narrativa hispanoamericana: una aproximación provisional», en Polo, Victorino: *Hispanoamérica: la sangre del espíritu*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992, pp. 161-168.

— «Narrativa hispanoamericana del fin de siglo», *Cuadernos hispanoamericano*, n°604, 2000, pp. 7-14.

— «La literatura hispanoamericana en 2010», *Insula*, n°771, 2011, pp.30-34.

FOGWILL, Rodolfo: «Fuga trágica de Gualeguaychú», *Clarín*, 19/1/2002, <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2002/01/19/u-00701.htm>. Última visita: 1/6/2013.

FORNET, Jorge: «Nuevos paradigmas en la narrativa latinoamericana», <http://www.lasc.umd.edu/Publications/WorkingPapers/NewLASCSeries/wp13.pdf>, 2005. Última visita: 1/6/2013.

— «Y finalmente, ¿existe una literatura latinoamericana?», *La Jiribilla. Revista de Cultura Cubana*, 2007, http://www.lajiribilla.cu/2007/n318_06/318_01.html. Última visita: 08.06.2013.

FOUCAULT, Michel: *Historia de la sexualidad, I. La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI, 2005.

FRIERA, Silvina: «Seguimos girando en la órbita de los años '70», *Página/12*, 29/03/2010, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-17416-2010-03-29.html>. Última visita: 1/6/2013.

FRYE, Northrop: *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monteávila Editores, 1991.

FUGUET, Alberto y GÓMEZ Sergio (eds y pról.): *McOndo*, Barcelona, Mondadori, 1996.

— *Cuentos con Walkman*, Santiago, Planeta, 1993.

FUGUET, Alberto y Edmundo Paz Soldán, (eds. y pról.): *Se habla español. Voces latinas en USA*, Miami, Alfaguara, 2000.

FUGUET, Alberto: «EN BLANCO, como la portada», *Alberto Fuguet: escritor/lector*, 26/12/2006, <http://albertofuguet.blogspot.com/2006/12/en-blanco-como-la-portada.html>. Última visita: 1/6/2013.

— «McOndo: ten years later.... Agosto 96-Agosto 06», *Alberto Fuguet: escritor/lector*, 6/8/2006, <http://albertofuguet.blogspot.com.es/2006/08/mcondo-ten-years-later-agosto-96.html>. Última visita: 1/6/2013.

— *Apuntes autistas*, Santiago de Chile, Aguilar, 2007.

GAFFOGLIO, Loreley: «Los secretos de la buena literatura», *La Nación*, 18/3/2010, http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=581461. Última visita: 1/6/2013.

GARABANO, Sandra. «Lemebel: Políticas de consenso, masculinidad y travestismo», *Chasqui*, v. 32, 2003, pp. 47-55.

GARCIA, Audrey: «Boquitas pintadas: un tango de mentira», Purdue University, 1989, <http://tell.fl.purdue.edu/RLA-Archive/1989/SpanishHart-html/Garcia-FF.htm>.

GARCÍA, Gabriela: «Último filme de Fuguet llega al Lincoln Center de Nueva York y se estrena en Chile en octubre», *Diario la Tercera*, 30-07-11, <http://diario.latercera.com/2011/07/30/01/contenido/cultura-entretencion/30-78330-9-ultimo-filme-de-fuguet-llega-al-lincoln-center-de-nueva-york-y-se-estrena-en.shtml>.
Última visita: 1/6/2013.

GARCÍA CANCLINI, Néstor: «La globalización: ¿productora de culturas híbridas?», *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, Bogotá, 2000, <http://www.hist.puc.cl/iaspm/pdf/Garciacanclini.pdf>.
Última visita: 1/6/2013.

— *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

GARCÍA-CORALES, Guillermo: «La figura de Pedro Lemebel en el contexto de la nueva narrativa chilena», *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, Vol. 34, n°.1, 2005, págs. 25-31.

GARCÍA RAMOS, Juan Manuel: *La narrativa de Manuel Puig*, Tenerife, Universidad La Laguna, 1993.

GARGATAGLI Marieta: «Cine y oralidad femenina en Manuel Puig», *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 644, 2004, pp. 23-32.

GENETTE, Gérard: *Palimpsestos. La literatura en Segundo Grado*, Madrid, Taurus, 1989.

GIAMPAOLO, Nancy: «Alejandro López: entre cuadros y libros», *Los Andes*, 28/4/2012.

GIANERA, Pablo: «Llorar con la mejor intención», *La Nación*, 15/12/2007, http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=970217. Última visita: 1/6/2013.

GIORDANO, Alberto: *La experiencia narrativa. Juan José Saer- Felisberto Hernández- Manuel Puig*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1992.

— *Manuel Puig. La conversación infinita*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2001.

— *Una, posibilidad de vida. Escrituras íntimas*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2006.

GIRARD, René: *Mentira romántica y verdad novelesca*, Barcelona, Anagrama, 1985.

GONZALEZ GONZALO, Antonio Joaquín: «El realismo mágico en la narrativa de Haruki Murakami», en Barlés, Elena y Almazán, David (coords.): *Japón en el mundo actual*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010.

GOLDCHLUK, Graciela: «Mundo raro: del amor y la literatura». En: José Amícola y Graciela Speranza (comp.), *Encuentro Internacional Manuel Puig, 13-14-15 de agosto de 1997, La Plata*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1998, pp. 51-58.

GORODISCHER, Julián: «López y Umpi y un asado de tira», *Página/12*, 1/7/2005, <http://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/subnotas/53116-17779-2005-07-01.html>. Última visita: 1/6/2013.

GORTÁZAR, Alejandro: «Dani Umpi, el narrador», *Sujetossujetados*, 3/1/2013, <http://sujetossujetados.wordpress.com/2013/01/03/dani-umpi-el-narrador/>. Última visita: 1/6/2013.

GUBERN, Román, *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Barcelona, Lumen, 1988.

GUERRERO, Gustavo: «The Puig Affair», *Letras Libres*, n° 18, Madrid, 2003, pp. 69-70.

— «La novela hispanoamericana en los años noventa. Apuntes para un paisaje inacabado», *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 599, 2000, pp. 71-88.

— «La desbandada», *Letras Libres*, n°24, 2009, pp. 24-29.

— «Literatura, nación y globalización en Hispanoamérica», *Revista de Estudios Hispánicos* n° 46, Washington University, St. Louis, 2012, pp. 73-81.

— «Crítica del panorama». En: Eduardo Ramos Izquierdo y Marie-Alexandre Barataud (eds.), *Les espaces des écritures hispaniques et hispano-américaines au XXI^e siècle*, Limoges, PULIM, 2012, pp. 25-32.

GUNDERMANN, Christian: «Todos gozamos como locos: los medios de comunicación masiva y la sexualidad como módulos de filiación entre Manuel Puig y Alberto Fuguet», *Chasqui*, vol.30, n°1, pp. 29-42. Disponible en: <http://search.proquest.com/docview/220519736?accountid=14478>. Última visita: 1/6/2013.

GUZMÁN, Julia: «Desviaciones del kitsch y del relato de ciencia ficción como proceso reconstructivo y resignificativo de la memoria, en Pubis Angelical de Manuel Puig», *Revista Laboratorio*, n°1, 2009, <http://www.revistalaboratorio.cl/2009/12/desviaciones-del-kitsch-y-del-relato-de-ciencia-ficcion-como-proceso-reconstructivo-y-resignificativo-de-la-memoria-en-pubis-angelical-de-manuel-puig/>. Última visita: 1/6/2013.

HARAWAY, Donna: *Simians cyborgs and women: the reinvention of nature*, New York, Routledge, 1991.

— *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*, Madrid, Cátedra, 1991.

- HAYE, Ricardo: «Narrativa transmedial», *Página/12*, 16/3/2011, <http://www.pagina12.com.ar/diario/laventana/26-164253-2011-03-16.html>. Última visita: 1/6/2013.
- HERRALDE, Jorge: *El optimismo de la voluntad. Experiencias editoriales en América Latina*, Barcelona, Anagrama, 2009.
- HERREN, Alejandra: «Boquitas pintadas II», *La Nación*, 30/10/1997.
- HOUNIE, Analía: «La frivolidad es muy interesante», *Diario Perfil*, 28/3/2010, <http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0456/articulo.php?art=20753&ed=0456>. Última visita: 1/6/2013.
- JAMESON, Fredric: «La lógica cultural del capitalismo tardío», en *Teoría de la posmodernidad*, Madrid, Trotta, 1986, pp.23-83.
- JARQUE, Fietta: «El éxito de Vargas Llosa y Bryce silenció una generación», *El País*, 8/11/2003, http://www.elpais.com/articulo/semana/Thays/_Ivan/exito/Vargas/Llosa/Bryce/silencio/generacion/elpepuculbab/20031108elpbabese_1/Tes. Última visita: 1/6/2013.
- JIMÉNEZ MORATO Antonio: «Alan Pauls aborda su inocencia en la dictadura», *Público*, 7/11/2007, <http://www.publico.es/culturas/letras/014750/alan/pauls/aborda/inocencia/dictadura>. Última visita: 1/6/2013.
- JILL-LEVINE, Suzanne: *Manuel Puig y la mujer araña*, Barcelona, Seix Barral, 2002.
- KAIRUZ, Mariano: «En nombre de Puig», *Radar Libros*, 11/7/2004, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-1143-2004-07-16.html>. Última visita: 1/6/2013.
- KASZTELAN, Nurit: «39 preguntas a Alan Pauls», *No retornable*, 28/7/2009, <http://www.no-retornable.com.ar/v3/entrevista/>. Última visita: 1/6/2013.
- KESKA, Monika, «Cyborgs y mutantes: Lo humano y lo posthumano en la obra de Matthew Barney», *Asociación aragonesa de críticos de arte*, nº17, diciembre 2011, <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=212> . Última visita: 1/6/2013.
- KOHAN, Martín: «Los amores difíciles». En: José Amícola y Graciela Speranza (comp.), *Encuentro Internacional Manuel Puig, 13-14-15 de agosto de 1997*, La Plata, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1998, pp. 313-319.
- KRAUSS, Rosalind: «La escultura en el campo expandido». En: Hal Foster (ed.), *La posmodernidad*, Kairós, Barcelona, 1993, pp.59-74.
- KRISTEVA, Julia: *Poderes de la perversión*, México, Siglo XXI, 1988.

— «Bajtin, la palabra, el diálogo y la novela». En Navarro, D. (comp.): *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, La Habana, Uneac, Casa de las Américas, 1997, pp. 1-24.

LADDAGA, Reinaldo: *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las dos últimas décadas*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2007.

LAERA Alejandra y KOHAN, Martín: «Variaciones sobre la crítica», *milpalabras*, n°1, primavera, 2001, <http://sololiteratura.com/pauls/paulsvariaciones.htm>. Última visita: 1/6/2013.

LAERA, Alejandra: «Monstruosa Compensación. Peripecias de un escritor contemporáneo en *Wasabi* de Alan Pauls», *Revista Iberoamericana*, vol. LXXV, n° 227, abril-junio, 2009, pp.449-474.

LAURICELLA Virginia y DEM, Verónica: «Alan Pauls: El amor está enfermo desde el minuto uno», *La Nación*, 22/6/2009, http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1140344. Última visita: 1/6/2013.

LENNARD, Patricio: «Pibes y coqueterías», *Radar*, 20/1/2005, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-1406-2005-01-30.html>. Última visita: 1/6/2013.

LÉVI-STRAUSS, Claude: *Mitológicas, Lo crudo y lo cocido*, México, Fondo de Cultura Económica, 1968.

— *Mitológicas III. El origen de las maneras de la mesa*, México, Siglo XXI, 1970.

LIBERTELLA, Mauro: «Ampliación del campo de batalla», *Página/12*, 19/11/2006, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-2326-2006-11-21.html>. Última visita: 1/6/2013.

LINK, Daniel: *Clases. Literatura y disidencia*, Grupo Editorial Norma, Buenos Aires, 2005a.

— «Hope over all», *Linkillo (draft version)*, 10/2/2005b, <http://linkillodraftversion.blogspot.fr/2005/02/hope-over-all.html>. Última visita: 1/6/2013.

— «Vivir juntos», *Página/12*, 29/5/2009, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-780-2009-05-29.html>, Última visita: 1/6/2013.

— «Juicio al autor», *Perfil*, 28/8/2011.

LOGIE, Ilse: *La omnipresencia de la mimesis en la obra de Manuel Puig. Análisis de cuatro novelas*, Ámsterdam-Nueva York, 2001.

- LOJO, Martín: «Mi escritura es un género bastardo», *La Nación*, 13/3/2010a, http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1241380, Última visita: 1/6/2013.
- «Quise articular intimidad y política», *La Nación*, 3/4/2010b, <http://www.lanacion.com.ar/1249047-quise-articular-intimidad-y-politica>, Última visita: 1/6/2013.
- LOMAS, Carlos: *El otoño del patriarcado: luces y sombras de la igualdad entre hombres y mujeres*, Madrid, Península, 2008.
- LÓPEZ, Alejandro: Sin título, Encuentro sobre Oralidad y Escritura, el Instituto de Literatura Argentina «Ricardo Rojas», 4/2009.
- «Carta de Manuel Puig desde el expurgatorio. Homenaje», *Sauna*, n°24, http://www.revistasaua.com.ar/02_24/10.html, Última visita: 1/6/2013.
- LUDMER, Josefina: «Boquitas pintadas, siete recorridos», *Actual, revista de la Universidad de Los Andes*, Mérida, Venezuela, enero-diciembre, 1971, pp.11-22.
- Aquí América Latina. Una especulación*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.
- «Literaturas postautónomas», *Ciberletras*, 2007, <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>, Última visita: 1/6/2013.
- M. SOTELO, Abigaíl: «Boquitas pintadas. La indiferencia ante el entorno». En VVAA, *Memoria: XIX Coloquio de Literatura Mexicana e Hispanoamericana*, Sonora, Universidad de Sonora, 2005, pp. 399-408.
- M. SOTOMAYOR, Carlos: «Entrevista a Dani Umpi», *Correo*, 6/8/2009, disponible en http://carlosmsotomayor.blogspot.com.es/2009_08_01_archive.html. Última visita: 1/6/2013.
- DE MAN, Paul: «La autobiografía como des-figuración». En José Manuel Cuesta-Abad y Julián Jiménez Heffernan (eds.): *Teorías literarias del siglo XX*, Madrid, Akal, 2005.
- MANICKAM, Samuel: «La sexualidad desafiante frente al dictador en *Tengo miedo torero*», *Hispanófila*, vol.159, 2010, pp. 39-51.
- MARDONES, Felipe: «Dani Umpi, un aprendiz en la frontera», *Paniko*, 14/11/2012, <http://www.paniko.cl/2012/11/dani-umpi-un-aprendiz-en-la-frontera/>. Última visita: 1/6/2013.
- MARGUCH, Juan Francisco: «Espacios anómalos, imaginaciones del presente», *Actas del VII Encuentro Interdisciplinario de Ciencias Sociales y Humanas* vol. 1, n° 1 (1), Universidad Nacional de Córdoba, 2011a, <http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/7encuentro/article/view/465>, Última visita: 1/6/2013.

- «Algún día el mundo será nuestro», *JGCinema.com*, 23/3/2011b, <http://www.jgcinema.com/single.php?sl=Cyborg-sexo-g%E9nero-monstruosidad-%E9tica-pop>. Última visita: 1/6/2013.
- MARKS, Camilo: «Buena onda», *La época*, 9/2/1992, p.3.
- MARTEL, Frédéric: *Cultura mainstream. Cómo nacen los fenómenos de masas*, Madrid, Taurus, 2011.
- MARTÍNEZ OLIVA, Jesús: *El desaliento del guerrero: representaciones de la masculinidad en el arte de las décadas 80 y 90*, Murcia, Cendeac, 2005.
- MERUANE, Lina: *Viajes virales*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012.
- MASLATON, Carlos A: «Alberto Fuguet: "Yo soy un gran 'afanador' de Manuel Puig» *Clarín*, 29-07-2006, <http://edant.clarin.com/diario/2006/07/29/sociedad/s-06101.htm>. Última visita: 1/6/2013.
- MATUS, Álvaro: «Un viaje por la literatura, el cine, la vida», *El mercurio*, 209/2007, <http://diario.elmercurio.cl/detalle/index.asp?id={c9fac4a4-0c2a-40a5-9f3e-948ddab637c3}>. Última visita: 1/6/2013.
- MCLUHAN, Marshall: *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, Barcelona, Paidós, 1977. Intro. Lewis H.Lapham.
- MELETINSKI, ELEAZAR M.: *El mito. Literatura y folclore*, Akal, 2001.
- MENDEZ, Juan M.: « Alberto Fuguet y su “mala onda” en ingles», *El Diario La Prensa*, New York, 11/5/1997, p. 13.
- MERINO, Juan Fernando: «Alberto Fuguet: otra vez en el ojo del huracán», *El Diario La Prensa*, New York, 17/5/2002, p. 42.
- METZ, Chris: *Ensayos sobre la significación en el cine*, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972.
- *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975.
- MONSIVÁIS, Carlos: *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- *Amor perdido*, México DF, Ediciones Era, 2005.
- «Pedro Lemebel: del barroco desclosetado», *Revista de la Universidad de México*, n° 42, agosto 2007, pp. 5-12.

MONTAÑO, Erika: «Proponen acercarse a los autores más relevantes de las literaturas mexicana, checa e india», *LaJornada*, 8/6/2006,
<http://www.jornada.unam.mx/2006/08/08/index.php?section=cultura&article=a05n2cul>.
Última visita: 1/6/2013.

MONTOYA JUÁREZ, Jesús, y ESTEBAN, Ángel: *Entre lo local y lo global: La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Madrid, Iberoamericana, 2008.

MORENO, María: «Doble casetera», *Radar*, 27/10/2010,
<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-6558-2010-10-24.html>. Última
visita: 1/6/2013.

MUGA, Ana: «Estoy con Gladys con todos sus deseos y sueños», *El siglo*, n°14, de
27/7/1999. También disponible en:
http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0044759. Última
visita: 1/6/2013.

NEGRI, Antonio y ZOLO, Danilo: «El Imperio y la Multitud. Un diálogo sobre el Nuevo
Orden de la Globalización», *Rebelión*, 20/2/2003,
<http://www.rebelion.org/hemeroteca/izquierda.htm>. Última visita: 1/6/2013.

NEYRET, Juan Pablo: «Entre acción y actuación: La politización del kitsch en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig y *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel», *Especulo*, n°
36, 2007, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/puiglebe.html>. Última visita:
1/6/2013.

NOGUEROL, Francisca: «Narrar sin fronteras». En: Jesús Montoya Juárez y Ángel
Esteban, *Entre lo local y lo global: La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo
(1990-2006)*, Madrid, Iberoamericana, 2008a.

— «Literatura iberoamericana en la España del 2007», *Ínsula*, 2008b, n° 735, pp. 26-27.

— «Últimas tendencias y promociones», En: Trinidad Barrera (coord.), *Historia de la
literatura hispanoamericana. Siglo XX. Tomo III.*, Madrid, Cátedra, 2008c, pp. 167-180.

— «Última narrativa hispanoamericana (de 1995 a nuestros días)». En: Gianfranco
Zicarelli (coord.), *Cuatro paisajes*. Roma, Instituto Cervantes, 2010, pp. 87-116.

— «Barroco frío: la última literatura en español (I): El *realismo histérico*», *Imán*, 6,
2012, <http://revistaiman.es/2012/05/18/barroco-frio/>. Última visita: 1/6/2013.

NÚÑEZ, Jorgelina: «Se busca un lector incómodo», *Ñ. Revista de cultura*, 17/4/2010,
http://www.revistaenie.clarin.com/notas/2010/04/17/_-02182313.htm. Última visita:
1/6/2013.

OJEDA, Alberto: «La literatura latinoamericana en su laberinto», *El cultural*, 23/6/2010, http://www.elcultural.es/noticias/LETRAS/654/La_literatura_latinoamericana_en_su_laberinto. Última visita: 1/6/2013.

OPAZO, Cristián: «De armarios y bibliotecas: masculinidad y tradición literaria chilena en la narrativa de Alberto Fuguet», *Revista chilena de Literatura*, nº74, 5-28, abril, 2009.

OROZ, Silvia: «Discurso amoroso, sociedad y melodrama en América latina», *I Congreso Internacional de la Lengua Española, Zacatecas*, 1997, <http://congresosdelalengua.es/zacatecas/plenarias/cine/oroz.htm>. Última visita: 1/6/2013.

ORTA, Matías: «Entrevista a Dani Umpi», *A sala llena*, <http://www.asalallenaonline.com.ar/entrevistas/51-directores/1148-entrevista-a-dani-umpi.html>. Última visita: 1/6/2013.

PALAVERSICH, Diana: «Entre las Américas Latinas y el Planeta USA. Dos antologías de Alberto Fuguet», *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, nº 7, 2002, <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v07/palaversich.html>. Última visita: 1/6/2013.

— *De Macondo a McOndo: senderos de la postmodernidad literaria*, México D.F., Plaza y Valdés, 2005.

PALMEIRO, Cecilia: *Desbundes y felicidad. De la Cartonera a Perlongher*, Buenos Aires, Título, 2011.

PAPALEO, Cristina: «Alan Pauls: “En tiempos de terror, el amor funciona como un refugio antiatómico”», *De World.de*, 5/11/2009, <http://www.dw-world.de/dw/article/0,4864607,00.html>. Última visita: 1/6/2013.

PAULS, Alan: Manuel Puig. *La traición de Rita Hayworth*, Buenos Aires, Biblioteca Crítica de Hachette, 1986.

— Sin título. En: José Amícola y Graciela Speranza (comp.), *Encuentro Internacional Manuel Puig, 13-14-15 de agosto de 1997, La Plata*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1998, pp. 21-25.

— «Remedio para melancólicos», *Página/12*, 17/3/2002, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-122-2002-03-17.html>. Última visita: 1/6/2013.

— «Hay que producir valor». En María Eugenia Romero: *Escritores argentinos*, Patricia Rizzo Editora /Centro de Estudios Ariadna, Buenos Aires, 2005a.

- «El fondo de los fondos», *El interpretador*, n°21, diciembre 2005b.
<http://www.elinterpretador.net/21AlanPauls-ElFondoDeLosFondos.html>. Última visita: 1/6/2013.
- «El problema Bellatin», *El interpretador*, n°20, noviembre 2005c,
<http://www.elinterpretador.net/20AlanPauls-ElProblemaBellatin.html>. Última visita: 1/6/2013.
- «Retrato del artista como doble agente», *Zut*, n°4, 2006a.
- «La escena de la ensalada», *Página/12*, 4/12/2007a, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4217-2007-11-09.html>. Última visita: 1/6/2013.
- «Wes side story», *Página/12*, 16/3/2008a,
<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4504-2008-03-16.html>. Última visita: 1/6/2013.
- «Caer», *Página/12*, 27/7/2008b.
- «Duchamp por Pauls», *Página/12*, 15/1/2009a, <http://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/index-2009-01-15.html>. Última visita: 1/6/2013.
- «Manuel Puig: la zona íntima». En: Sylvia Iparraguirre (coord.) y Ángel Berlanga (entrevistas), *La literatura argentina por escritores argentinos*; narradores, poetas y dramaturgos Buenos Aires, Ediciones Biblioteca Nacional, 2009b, pp.375-388.
- Entrevista personal con el autor, Buenos Aires, 30/3/2009c.
- DE PAZ Mateo: «Alan Pauls: "La del escritor es la lectura de un ladrón en potencia"», *En blanco y negro*, 22/2/2009, <http://mateodepaz.blogspot.com/2009/02/allan-pauls-la-del-escriptor-es-la.html>. Última visita: 1/6/2013.
- PAZ SOLDÁN, Edmundo y FUGUET Alberto (sel. y pról.): *Se habla español. Voces latinas en USA*, Miami, Alfaguara, 2000.
- PEDRAZA, Pilar: *Venus barbuda y el eslabón perdido*, Madrid, Siruela, 2009.
- PÉREZ, Martín: «Yo quería ser como vos», *Radar*, 4/1/2013,
<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1174-2004-01-04.html>. Última visita: 1/6/2013.
- PIGLIA, Ricardo: *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1986.
- *La Argentina en pedazos*, Buenos Aires, Ediciones de la Urraca, 1993.
- PITOIS-PALLARES, Véronique: *El arte del fragmento: "El gran vidrio" de Mario Bellatin*, Hermosillo, Universidad de Sonora, 2011.

POHL, Burkhard: «¿Un nuevo *boom*? Editoriales españolas y literatura latinoamericana en los años 90». En: José Manuel López de Abiada, Hans-Jorg Neuschafer y Augusta López Bernasocchi (eds.), *Entre el ocio y el negocio: Industria editorial y literatura en la España de los 90*, Madrid, Verbum, 2001, pp.261-292.

— “El post-boom en España- mercado y edición”. En: José Manuel López de Abiada y José Morales Saravia (coords.), *Boom y Postboom desde el nuevo siglo: impacto y recepción*, Madrid, Verbum, 2005, pp. 208-247.

PORTILLA FUENTES, Enrique: «Alberto Fuguet: “Donoso me corrió de su taller”», *Reforma*. México D.F., 28/11/1999, p. 5.

PRIETO, Martín: *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Taurus, 2006.

PUIG, Manuel: prólogo a *La cara del villano/Recuerdo de Tijuana*, Barcelona, Seix Barral, 1985, pp.7-14.

— *Los 7 pecados capitales y otros guiones*, prólogo de Graciela Goldchluk Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2004, pp.7-13.

— (comp., prólogo y notas: Graciela Goldchluk), *Querida familia: Tomo 1. Cartas europeas (1956-1962)*, Buenos Aires, Editorial Entropía, 2005.

— (comp., prólogo y notas: Graciela Goldchuk): *Querida familia: Tomo 2. Cartas americanas. New York-Río (1963-1983)*, Buenos Aires, Editorial Entropía, 2006

QUIROZ, Rodrigo: «El último relincho», *La Nación*, 18/4/2004, http://www.lanacion.cl/p4_lanacion/antialone.html?page=http://www.lanacion.cl/p4_lanacion/site/artic/20040417/pags/20040417185040.html?0.5?0.5. Última visita: 1/6/2013.

RAMA, Ángel: «El *boom* en perspectiva», *Signos literarios*, n°1, enero-junio, 2005. Texto publicado originalmente en *Más allá del boom: Literatura y mercado*. Buenos Aires: Folios Ediciones, 1984, pp.161-208.

RAMOS, Manuel: «El argentino Alan Pauls gana el Premio Herralde con una "novela gótica de amor"», *El País*, 4/11/2003, http://www.elpais.com/articulo/cultura/argentino/Alan/Pauls/gana/Premio/Herralde/novela/gotica/amor/elpepicul/20031104elpepicul_6/Tes. Última visita: 1/6/2013.

RAMOS-IZQUIERDO, Eduardo: «Espace du Seuil». En: Ramos-Izquierdo, Eduardo y M.-A. Barataud (coords.), *Les espaces des écritures hispaniques et hispano-américaines au XXI e siècle*, Limoges, PULIM, 2012, p. 7-8.

RAVETTI, Graciela: «En estado de traducción: Manuel Puig y Lars von Trier», *Diálogos Latinoamericanos*, n°8, Universidad de Aarhus, 2003, pp. 28-39.

REBER, Dierdra: «Visual Storytelling: Cinematic Ekphrasis in the Latin American Novel of Globalization», *Novel: A Forum on Fiction*, vol. 43, nº1, 2010, pp.65-71.

O'REILLY, Tim: «Qué es Web 2.0. Patrones del diseño y modelos del negocio para la siguiente generación del software», *Fundación telefónica*, 23/2/2006, http://sociedadinformacion.fundacion.telefonica.com/DYC/SHI/seccion=1188&idioma=es_ES&id=2009100116300061&activo=4.do?elem=2146. Última visita: 1/6/2013.

RESTOM, Marcela Patricia: *Hacia una teoría de la adaptación: cinco modelos narrativos latinoamericanos*, 2003, http://www.tesisenxarxa.net/TESIS_UAB/AVAILABLE/TDX-0728105-142452//mprp3de4.pdf, 2005270. Última visita: 1/6/2013.

RIBEIRO, Rodrigo: «Grande Allá», *La Diaria*, 27/8/2010, <http://ladiaria.com.uy/articulo/2010/8/grande-alla/?m=humor>. Última visita: 1/6/2013.

RIVERA, Jorge B.: *El folletín y la novela popular*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.

ROBERTS, Edward y PASTOR DE AROZENA, Bárbara: *Diccionario etimológico indoeuropeo de la lengua española*, Madrid, Alianza Editorial, 2001.

RODÓ, José Enrique: *Ariel*, Madrid, Cátedra, 2000.

RODRÍGUEZ MARCOS, Javier: «No hay una literatura latinoamericana, sino 20», *El País*, 18/4/2010, http://elpais.com/diario/2010/04/18/cultura/1271541604_850215.html. Última visita: 1/6/2013.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir: «El folletín rescatado», *Revista de la UNAM*, vol.27, nº2, octubre, http://www.archivodeprensa.edu.uy/r_monegal/bibliografia/prensa/artpren/unam/unam_27.htm. Última visita: 1/6/2013.

ROJAS, Carolina: «Pedro Lemebel: “Esta lengua tiene sus costos”», *Revista Eñe*. 17-12-12, http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/entrevista-Pedro-Lemebel-hablame-de-amores_0_829117124.html. Última visita: 1/6/2013.

ROMERO, Julia: *Puig por Puig. Imágenes de un escritor*, Madrid, Iberoamericana, 2006.

ROS, Ana: «La Asesina de Lady Di Deseo y Capital en la Argentina de fin de milenio», 2010. http://www.academia.edu/244365/La_Asesina_de_Lady_Di_Deseo_y_Capital_en_la_Argentina_de_fin_de_milenio. Última visita: 1/6/2013.

ROSTÁN Deborah: «Cuento de desilusion-hada. Apuntes del debate entre Dani Umpi, Gabriel Lagos y Diego Recoba», *No-Retornable*, nº9, 8/2011, <http://www.no-retornable.com.ar/v9/cruzar/rostan.html>. Última visita: 1/6/2013.

RUIZ MANTILLA, Jesús: «No me interesa el público ni la crítica», *El País*, 27/3/2000, http://elpais.com/diario/2000/03/27/cultura/954108023_850215.html. Última visita: 1/6/2013.

— «Alan Pauls narra el desamor con gotas de terror en “El pasado”», *El País*, 16/12/2003, http://www.elpais.com/articulo/cultura/Alan/Pauls/narra/desamor/gotas/terror/pasado/elpepicul/20031216elpepicul_5/Tes/. Última visita: 1/6/2013.

SAÍTTA, Sylvia: «Después de Borges: apuntes sobre la nueva narrativa argentina», *TodaVÍA*, 2002, <http://www.revistatodavia.com.ar/todavia26/2.saittanota.html>. Última visita: 1/6/2013.

SALAZAR, Diego: «Alan Pauls existe», 5/7/2004, <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/alanpauls/alan.htm>. Última visita: 1/6/2013.

SALMERÓN, Lucía: «Carretera al infierno: *Damas chinas*», *El coloquio de los perros*, 2011, <http://www.elcoloquiodelosperros.net/numerobellatin/beluc.html>. Última visita: 1/6/2013.

SALVADOR, Álvaro: «Apostillas a “El otro boom de la narrativa hispanoamericana: Los relatos escritos por mujeres de la década de los ochenta”», en MONTROYA JUÁREZ, Jesús y ESTEBAN, Ángel (eds.), *Entre lo local y lo global: La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Madrid, Iberoamericana, 2008.

SANTOS, Lidia: *Kitsch Tropical. Los medios en la literatura y el arte en América Latina*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2001.

SARLO, Beatriz: *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1992.

— «¿Pornografía o fashion?», *Punto de Vista*, n° 83, diciembre de 2005.

SIBILIA, Paula: *La intimidad como espectáculo*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008.

SIN NOMBRE: «Sublime obsesión», *Revista Claudia*, abril, 1973, <http://www.manuelpuig.com/142.swf>. Última visita: 1/6/2013.

SIN NOMBRE: «“Ficción gana si el azar respira en ella” dice el escritor argentino Alan Pauls», *El Tiempo*, http://www.eltiempo.com/culturayocio/libros_in/home/la-ficcion-gana-si-el-azar-respira-en-ella-dice-el-escritor-argentino-alan-pauls_4812235-1. Última visita: 1/6/2013.

SIN NOMBRE: «Entrevista con Alberto Fuguet», *The Barcelona review*, enero 2000 n°15, http://www.barcelonareview.com/16/s_ent_af.htm. Última visita: 1/6/2013.

SIN NOMBRE: «Los caminos del tiempo recobrado», *Página/12*, 4/11/2003, <http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-27676-2003-11-04.html>. Última visita: 1/6/2013.

SIN NOMBRE: «Rodrigo Fresán. Mantra», *Club Cultura Fnac*, 21/4/2005. http://www.clubcultura.com/especiales/especial.php?esp_id=68. Última visita: 1/6/2013.

SIN NOMBRE, «“Soy única e irrepetible. Soy tan cursi, que soy irrepetiblemente Lemebel”», *Trazo mi ciudad*, 5/2011, <http://www.trazomiciudad.cl/2011/05/pedro-lemebel-%E2%80%9Csoy-tan-cursi-que-soy-irrepetiblemente-lemebel%E2%80%9D/>. Última visita: 1/6/2013.

SIN NOMBRE: «Lady Di, a 15 años de su muerte», *Sol*, 12/8/2012, http://www.elsol.com.bo/index.php?c=&articulo=Lady-Di,-a-15-anos-de-su-muerte&cat=371&pla=3&id_articulo=43600. Última visita: 1/6/2013.

SOARES ANDRADE, Mirna: «Un caso de editorial independiente en América Latina. Entrevista a Fabián Lebenglik, director editorial de Adriana Hidalgo Editorial», *Revista Escrita*, 6/9/2012, http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/title/pt-caso-editorial-independiente-america-latina-entrevista-fabian-lebenglik-director/id/55723403.html. Última visita: 1/6/2013.

SONTAG, Susan: «Notas sobre el *camp*» en *Contra la interpretación*, Barcelona, Seix Barral, 1969, pp.323-343.

SOSNOWSKI, Saúl: «Entrevista a Manuel Puig» en *Hispanamérica*, Maryland, n°3, 1973, pp. 69-80.

SPERANZA, Graciela: «La sonrisa de un enigma», *Clarín*, 2/7/2000.

— *Manuel Puig. Después del fin de la literatura*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2003.

— *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 2006.

STEFANONI, Andrea y LAPUNZINA, Damián: «Somos una obra de arte», *Radio Montaje*, <http://www.radiomontaje.com.ar/literatura/pauls.htm>. Última visita: 1/6/2013.

STEINER, George: *Presencias reales*, Barcelona, Destino, 1992.

SUBERCASEAUX, Bernardo: «La integración intelectual y cultural en América Latina», *Revista universum*, Año 12, 1997, <http://universum.otalca.cl/contenido/index-97/subercaseaux.html>. Última visita: 1/6/2013.

TAPIA, Rosa: Dictadores y travestis: transexualidad e identidad nacional en la narrativa de Eduardo Mendicutti y Pedro Lemebel, *Nueva Revista del Pacífico*, n° 53, 2008, pp. 181-193.

TAQUINI, Graciela: «Santiago Tavella y Graciela Taquini conversan», 5/10/2012, <http://arte.elpais.com.uy/santiago-tavella-y-graciela-taquini-conversan>. Última visita: 1/6/2013.

TELLAS, Vivi: «Alan Pauls x Vivi Tellas», *Eterna Cadencia*, 11/6/09, <http://blog.etercadencia.com.ar/?tag=vivi-tellas>. Última visita: 1/6/2013.

TEPASS, Gerd (comp.): *Manuel Puig: Una aproximación biográfica*, CD-ROM, Buenos Aires, junio de 2008.

THAYS, Ivan: «*Mi cuerpo es una celda*. Andrés Caicedo. Montaje y Dirección: Alberto Fuguet. Norma: Bogotá. 2008», *Sin plumas*, <http://sinplumas.blogspot.com/>, 2/10/2009.

—«Alan Pauls lee a Puig», *Moleskine literario*, <http://www.notasmoleskine.blogspot.com/.../alan-pauls-lee-puig.html>. Última visita: 1/6/2013.

— «El agujero de la escritura», *Sin plumas*, 12/9/2009, <http://sinplumas.blogspot.com/2009/12/mario-bellatin-biografia-ilustrada-de.html>. Última visita: 1/6/2013.

TORRES FIERRO, Danubio: «La redención de la cursilería», Bogotá, *Eco*, n° 173, Marzo 1975.

TRELLES PAZ, Diego: «El factor Pauls. Una entrevista con Alan Pauls», *Diego_Trelles_Paz*, <http://www.pterodactilo.net/cuatro/TrellesPaz.pdf>. Última visita: 1/6/2013.

TRÍAS, Eugenio: *La dispersión*, Madrid, Taurus, 1971.

USECHE, Oscar Iván: *Del cine a la novela y viceversa: Mcondo o la influencia de los medios audiovisuales en la nueva narrativa latinoamericana (estudio de un caso en la novela Tinta roja de Alberto Fuguet)*, 2005,

http://www.google.es/webhp?sourceid=chrome-instant&ie=UTF8&ion=1#hl=es&site=webhp&sa=X&ei=6dEvTy_NeKi0QXqrL2tCA&sqi=2&ved=0CB0QvwUoAA&q=useche+fuguet&spell=1&bav=on.2,or.r_gc.r_pw.,cf.osb&fp=1757818b46afd945&ion=1&biw=1366&bih=600. Última visita: 1/6/2013.

VARGAS LLOSA, Mario: «Disparen sobre el novelista», *Clarín*, 07-01-2001,

<http://old.clarin.com/suplementos/cultura/2001/01/07/u-00311.htm>. Última visita: 1/6/2013.

VALENTE, Ignacio: «Novelas del verano», *El mercurio*, 1 marzo, 1992, p.5.

VENTURA, Any: «“La polarización es una idea del pasado” dice Alan Pauls», *La Nación*, 7/10/2006,
http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=847232. Última visita: 1/6/2013.

VENTURI, Robert; IZENOURI, Steven y SCOTT BROWN, Denise: *Aprendiendo de Las Vegas*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

VOLPI, Jorge: «La literatura latinoamericana ya no existe», *Revista de la Universidad de México*, n° 31, 2006.

— *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*, Barcelona, Debate, 2009.

VVAA: *Manifiesto Crack*, *Lateral Revista de Cultura*. N. 70 octubre de 2000.
<http://www.lateral—ed.es/tema/070manifiestocrack.htm>. Última visita: 1/6/2013.

VVAA: *Palabra de América*, Barcelona, Seix Barral, 2004.

WARHOL, Andy: *Mi filosofía de A a B y de B a A*, Barcelona, Tusquets, 2010.

WEBER, Max: *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Madrid, Ediciones Península, 1979.

WILLOUGHBY, Federico: «Alberto Fuguet. "Con Missing cerré mi primer ciclo"», *Capital.cl*, n°265, 15-26 nov., 2009,
<http://www.capital.cl/libros/alberto-fuguet.-con-missing-cerre-mi-primer-ciclo-2.html>.
Última visita: 1/6/2013.

YASENZA, Conrado: «El Pasado o la bóveda del sueño», *El barullo*, 4/6/2006,
<http://elbarulloyasenza.blogspot.com/2006/06/entrevista-alan-pauls.html>. Última visita: 1/6/2013.

YEHYA, Naief: *El cuerpo transformado*, Barcelona, Paidós, 2001.

— *Tecnocultura. El espacio íntimo transformado en tiempos de paz y de guerra*, Barcelona, Tusquets, 2008.

YÚDICE, George: «El conflicto de posmodernidades», *Nuevo texto crítico*, n°7, 1991, pp.19-33.

ZEIGER, Claudio: «Me amarás aunque tenga que matarte», *Radar*, 6/12/2001.

ZEVALLOS AGUILAR, Ulises: «Teoría poscolonial y literatura latinoamericana: entrevista con Sara Castro-Klaren», *Revista Iberoamericana*. v. LXII, nº 176-177, 1996, pp. 963-971.

